

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

DEAN GUILHERME GONÇALVES LIMA

**O PROCESSO DE (RE)CONSTRUÇÃO DE
OBJETOS DE DISCURSO EM ESQUETES
DO COLETIVO CRIATIVO
“PORTA DOS FUNDOS”**

VITÓRIA

2017

DEAN GUILHERME GONÇALVES LIMA

**O PROCESSO DE (RE)CONSTRUÇÃO DE
OBJETOS DE DISCURSO EM ESQUETES
DO COLETIVO CRIATIVO
“PORTA DOS FUNDOS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de concentração Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior.

VITÓRIA

2017

À minha mãe, meu amor maior.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma das atitudes que considero das mais bonitas. Principalmente quando nos damos conta de que o que somos e fizemos é fruto do apoio e incentivo de muitas pessoas que estão/estiveram ao nosso redor nessa longa, turva e difícil caminhada.

Sem Deus, eu nada seria. Agradeço-O, não só hoje, mas sempre, por ter me dado vida em abundância, e por ter me concedido forças para prosseguir e não desistir em meio os momentos de angústias.

À minha mãe, agradeço pelo amor incondicional que tem pelos seus filhos. Obrigado por acreditar em mim. Por me encorajar a ir atrás de meus inusitados sonhos. Por lutar para que eu os realize. Eu te amo muito!

À minha irmã, simplesmente pelo fato de ser minha referência, meu espelho. Te admiro e te amo muito!

Ao meu pai, agradeço por tudo.

Ao Paulo Roberto, por todo carinho.

Ao meu orientador, prof. Dr. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior, pela interlocução nesse percurso, pelas correções e sugestões feitas ao trabalho, e pela parceria sem medida.

Às professoras da banca: Dr^a. Vanda Maria Elias e Dr^a Maria da Penha Pereira Lins, com quem pude dialogar tão ricamente na defesa desta dissertação. E à professora Dr^a Micheline Mattedi Tomazi pelas ricas contribuições dadas ao meu trabalho em minha qualificação.

Nessa jornada, destaco ainda a pessoa da Prof^a Dr^a Janayna Bertollo Cozer Casotti, que foi minha professora no 1º ano do Ensino Médio no Colégio Marista de Colatina e na graduação em Letras. Acho que você não faz ideia da admiração que tenho de você. Muito, mais muito obrigado! Levarei seu exemplo de pessoa e professora para sempre comigo.

Às professoras que, da alfabetização ao mestrado, continuaram o trabalho: Jussara Silva Campos, Regina Célia Vago e Maria Isolina de Castro Soares. O que dizer de vocês? Só agradecer! À Jussara por todos os desafios que me colocou em suas avaliações de Língua Portuguesa. À Regina Vago, por sempre me incentivar e me estimular a ir além. À Isolina por me ensinar de modo tão rico e agradável literatura. Vocês compõem o Dean professor que hoje me tornei.

Não poderia deixar de agradecer também à minha querida professora de literatura francesa, Dr^a Grace Alves da Paixão que se tornou uma grande amiga. Meus sinceros agradecimentos!

Aos meus amigos e colegas de trabalho, pela força e pela paciência dadas, sempre que precisei.

Racistas não passarão!

RESUMO

Este trabalho busca descrever e analisar, na perspectiva sócio-histórica de Bakhtin e de seu Círculo (1988, 2003, 2008) e de Marcuschi (2008), a organização e funcionalidade do gênero discursivo esquete, especialmente os elaborados pelo criativo humorístico “Porta dos Fundos”. Além disso, propõe-se a investigar, considerando a imbricação de elementos verbais e imagéticos presentes nesse gênero, como se efetiva o processo de construção e reconstrução de objetos de discurso, bem como averiguar o papel de processos referenciais para a produção do humor. Para isso, busca princípios teórico-metodológicos nos trabalhos de Mondada e Dubois (2003), Apothéloz e Reichler-Béguelin ([1995] 2003, 1999), Conte ([1996] 2003), Koch (2003, 2004, 2009), Cavalcante (2003, 2004, 2011, 2012, 2015), Lima (2009), Ciulla (2008), Costa (2007), Leite (2007a), Tavares (2003), Raskin (1985), Raskin e Attardo (1991), Lins (2015), Lins e Gonçalves (2013), Tafarello (2014), Travaglia (2015) e Possenti (1998, 2015). O *corpus* do trabalho é constituído por seis esquetes que abordam temas tabus como sexo, prostituição e homoafetividade. A escolha do tema justifica-se devido à relevância de trabalhos que busquem caracterizar o gênero esquete e à necessidade de investigação de processos referenciais em textos multissemióticos. O que pode ser observado, neste estudo, é a não exclusividade do elemento verbal na (re)elaboração dos objetos de discurso. Para a produção do humor, os signos linguísticos e imagéticos, atuam, sem que um se sobreponha ao outro, (re)laborando os referentes.

Palavras-chave: gênero esquete humorística; referenciação; multimodalidade.

ABSTRACT

This work intends to describe and analyze, in the socio-historical perspectives of Bakhtin's Circle (1988, 2003, 2008) and Marcuschi (20002, 2008), the organization and functionality of the discursive genre sketch, especially those elaborated by the humoristic creative "Porta dos Fundos" (Backdoor). Furthermore, it proposes to investigate, considering the integration of verbal and visual elements in this genre, how the processes of construction and reconstruction of objects of the discourse are carried out. In addition, it explores the role of the referential processes of humor production. In this regard, theoretical and methodological principles are drawn upon the works of Mondada and Dubois (2003), Cavalcante (2011, 2012, 2015), Cavalcante e Lima (2013), Lima (2009), Ciulla e Silva (2008), Costa (2007), Leite (2007), Tavares (2003), Raskin (1985), Raskin e Attardo (1991), Lins (2015), Lins e Gonçalves (2013), Tafarello (2014), Travaglia (2015) and Possenti (1998, 2015). The corpus consists of six sketches in which the main topic is a taboo, such as sex, prostitution and homoaffectivity. This choice is justified by the relevance of works that pursue the characterization of the genre "sketches" and the necessity of investigating the referential processes in multi-semiotic texts. The non-exclusivity of the verbal element in the (re)elaboration of objects of the discourse can be observed in this study. In order to produce humor, the linguistic and imagistic signs work together, without overlapping one another, (re)elaborating the referents.

Keywords: Sketches. Referentiation. Multimodality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tira cômica do blog <i>Um sábado qualquer</i>	32
Figura 2 – <i>Grump</i> , de Orlandeli	38
Figura 3 – Carlota afaga os seios (00:43 min)	40
Figura 4 – Massagista e cliente (00:00 min)	41
Figura 5 – Maurício (00:11min)	41
Figura 6 – Homem beijando uma mulher	48
Figura 7 – Nota Jornalística	50
Figura 8 – Fofoca à moda antiga	55
Figura 9 – Funções intrínsecas aos processos referenciais	59
Figura 10 – Maurício aparece pela primeira vez (00:09 min)	61
Figura 11 – Maurício nervoso com Jorge (00:45min)	62
Figura 12 – Maurício se exibindo (00:11min)	69
Figura 13 – Jorge nervoso (00:30min)	70
Figura 14 – Maurício tentando não ser descoberto (00:38 min)	71
Figura 15 – Maurício e Jorge conversando (01:34 min)	72
Figura 16 – Marquinhos do RH (01:56 min)	73
Figura 17 – Chico do Marketing (02:04 min)	74
Figura 18 – Maurício fazendo o gesto (02:13 min)	75
Figura 19 – Maurício tentando seduzir Jorge. (02:28 min)	76
Figura 20 – Cena inicial (00:00 min)	77
Figura 21 – Diabo nervoso (00:26 min).....	79
Figura 22 – Pedro Aguiar acompanhado de Michele e Potira (00:57 min)	81
Figura 23 – Pedro Aguiar no céu (02:13 min)	82
Figura 24 – Cena inicial (00:07 min)	84
Figura 25 – Massagista segurando um pau (01:33 min).....	85
Figura 26 – Cena final (02:15 min)	86
Figura 27 – Jonas, à esquerda e seu colega, à direita. (00:01 min)	88
Figura 28 – Sandro (01:26 min)	90
Figura 29 – Cena final (01:40 min)	91
Figura 30 – Cena inicial (00:00 min)	93
Figura 31 – Melchior mostra seu presente (00:16 min)	94
Figura 32 – Baltasar mostra seu presente (00:33 min)	95

Figura 33 – Gaspar mostra seu presente (00:59 min)	96
Figura 34 – Gaspar mostra a pintura (02:21 min)	98
Figura 35 – Gaspar mostra a mirra (02:15 min)	99
Figura 36 – Jesus e Maria (03:17 min)	100
Figura 37 – Um casal se agarrando. (00:01 min)	101
Figura 38 – Homem nervoso (00:07 min)	102
Figura 39 – Mulher mostra a coisa que pode ajudar (01:04 min)	104
Figura 40 – Miguel ao lado da mulher (01:17 min)	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. OS GÊNEROS DO DISCURSO	16
1.1 Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem	16
1.2 O gênero esquete	23
1.2.1 O humor em esquete	30
1.2.3 Multimodalidade	36
2. REFERENCIAÇÃO E MULTIMODALIDADE	43
2. 1 Os processos referenciais	43
2. 2 As introduções referenciais	46
2. 3 As anáforas e as continuidades referenciais	52
2. 4 Referenciação e Multimodalidade	60
3. METODOLOGIA	63
3. 1 Método	63
3. 2 Constituição do <i>corpus</i>	63
3. 3 O percurso metodológico	64
3. 4 A transcrição	65
3. 5 Categorias de análise	66
4. REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM ESQUETES: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE	68
4.1 Esquete “Traveco da firma”	68
4.2 Esquete “Inferno”	76
4.3 Esquete “Massagem”	83
4.4 Esquete “A três”	87
4.5 Esquete “Reis magia”	92
4.6 Esquete “Travesti”	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
6. REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre referenciação como atividade discursiva que desencadeia a (re)construção de objetos de discurso (ou referentes) repercutem no Brasil a partir dos trabalhos de Koch e Marcuschi (1998), cujas pesquisas estão respaldadas nos trabalhos de Mondada e Dubois ([1995] 2003) e Apothéloz e Reichler-Béguelin ([1995] 2003). Esses autores, questionando o modo como a Filosofia tratava a linguagem (espelho do mundo) assumiram, pois, uma concepção de referência não-extensional construída no/pelo discurso.

De lá para cá, os estudos em referenciação ganham notório desenvolvimento e buscam apresentar propostas classificatórias dos processos referenciais (CAVALCANTE, 2000; CIULLA, 2002; APOTHÉLOZ E REICHLER-BÉGUELIN, 1999; MELO, 2001; MARCUSCHI, 2005; TAVARES, 2003; LIMA 2007; FRANCIS, [1994] 2003; CONTE, [1996] 2003; JUBRAN, 2003, 2005) e/ou evidenciar a multifuncionalidade das expressões referenciais (MARCUSCHI, 2000; KOCH, 2003; CAVALCANTE, 2003, 2004).

No entanto, apesar dos muitos avanços e pesquisas, como por exemplo, a tese de que a referência pode ser estabelecida sem que haja necessariamente a menção referencial (CAVALCANTE, 2011; CUSTÓDIO FILHO, 2011), ainda não se alcançou satisfatoriamente¹ a descrição dos processos referenciais em gêneros que mesclam em sua composição várias semioses, a exemplo dos gêneros audiovisuais.

Há, nos atuais estudos sobre referenciação, uma preocupação em se considerar e incluir nas análises uma variedade de aspectos que se prestam à construção dos referentes, inclusive as informações não manifestadas a partir do material linguístico explícito no texto, como é o caso das recategorizações metafóricas (LEITE, 2007a, 2007b; LIMA, 2007) e dos gestos, expressões faciais e corporais, vestimentas (MONDADA, [2003] 2005).

Nesse cenário, apontamos algumas lacunas, as quais serão exploradas neste trabalho, com o intuito de suscitar reflexões e reformulações teóricas de modo a contribuir para o avanço das pesquisas em Linguística Textual (LT). São elas:

¹ Custódio Filho (2011, p. 17) assinala que, em LT, “não se investiga, por exemplo, que expedientes são acionados para se construir os referentes de um artigo acadêmico ou de um filme. Igualmente, não se analisam textos (escritos ou orais) que solicitam uma interação interrompida (por exemplo, a leitura de um romance ou de uma tese acadêmica, o acompanhamento de uma telenovela ou de um seriado de televisão). As situações descritas [...] deveriam ganhar destaque nas pesquisas, haja vista responderem por um número considerável de interações do cotidiano dos indivíduos”.

- 1) Em se aceitando que a construção da referência pode ocorrer sem a menção de expressão referencial, imperativo se faz uma investigação que relacione práticas multimodais e processos referenciais;
- 2) Uma pesquisa sobre o tema revela que, de maneira geral, os textos analisados nos trabalhos em LT são os pertencentes aos gêneros notícia, artigo de opinião, anúncio publicitário, carta pessoal e gêneros dos quadrinhos (RAMOS, 2007; CIULLA, 2008; LIMA, 2009; SOUZA JÚNIOR, 2012; SILVA, 2013; LINS E SOUZA JÚNIOR, 2014, apenas para citar alguns). Não se toma como *corpus*, por exemplo, filmes e esquetes, *talk shows*, *stand-up comedy*, seriados televisivos², novelas televisivas e minisséries.

Nesse cenário, observamos que as pesquisas sobre o humor se debruçam nos gêneros charges, piadas, tiras, *memes*, entre outros. No entanto, desconhecemos trabalhos que se centram na análise de esquetes, como no enfoque dado neste trabalho, ou seja, a categorização desse gênero que mescla em sua composição as semioses imagética, sonora e verbal. Apenas para ilustrar, alguns estudos que têm como corpus os esquetes não descrevem o gênero. Outros estudos, dada a escolha do pesquisador, não leva em consideração a imagem (vestimentas, cenário, etc), tampouco os gestos e expressões (faciais e corporais) que acompanham a fala dos personagens; e o sonoro (tom de voz, etc.).

Assim, propusemo-nos algumas questões: i) o humor é um traço constitutivo do gênero esquete?; ii) como se dão os processos referenciais em esquetes?; iii) em se aceitando (i), quais são os papéis dos processos referenciais para a produção do humor?; e iv) as diversas semioses que compõem os esquetes são também responsáveis pela (re)elaboração dos referentes, bem como pela deflagração do humor?

Diante disso, esta pesquisa, inserida no campo teórico-metodológico dos estudos do texto em perspectiva sociocognitiva e interacional, busca descrever e analisar: i) o gênero esquete, apresentando as características que o diferencia de outros gêneros do humor; investigar como se dá ii) a (re)construção de objetos de discurso (ou referentes)³ nos esquetes do coletivo

² Há de se destacar o trabalho pioneiro de Custódio Filho (2011) que tem como *corpus* um conto longo e quatro episódios de um seriado de televisão.

³ Neste trabalho, tomamos como sinônimos as expressões “objeto de discurso” e “referente”. Assumimos o posicionamento de Alves Filho e Costa Filho (2013), segundo o qual não há uma distinção “terminológica entre referente e objeto de discurso, apesar de Mondada ([1994] 2001) propor que saíamos da noção de referente para a noção de objetos de discurso [...]”. Para nós, neste trabalho, referente e objeto de discurso têm o mesmo sentido,

criativo “Porta dos Fundos”; bem como iii) a função desses referentes para a produção do humor.

Tendo em vista esses objetivos, partiremos aqui das seguintes premissas: a possibilidade de haver introdução referencial sem menção expressão referencial linguística; a não existência de introduções referenciais recategorizadas; dêiticos e rótulos que sumarizam porções dispersas inclusive nas imagens; e a participação dos processos referenciais para a produção do humor. Tudo isso comprovado na observação da construção do(s) sentido(s) realizada por meio da mescla das semioses que compõem os esquetes.

No que concerne às questões e lacunas levantadas e aos objetivos traçados, esta pesquisa parte das seguintes hipóteses: a) não há esquete sem humor. Portanto o humor seria um traço constitutivo dos esquetes; b) temas tabus são geralmente mais explorados nesse gênero; c) os referentes são (re)construídos não só pelo material linguístico, mas também por outras semioses; d) há vários recursos que deflagram o humor nos esquetes, no entanto, alguns são mais recorrentes; e e) as semioses que compõem os esquetes, ao participarem da (re)elaboração dos referentes, são fundamentais para a deflagração do humor.

Vale pontuar que consideramos a relevância do *corpus* analisado, uma vez que pouco se falou até o presente momento sobre o gênero esquete. Em uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, destacam-se: dois artigos que abordam o gênero esquete como estratégia de ensino-aprendizagem para estudantes do curso de Enfermagem (AQUINO, 2014; SPAGNOL, 2013); uma tese de doutorado que analisa, com base na Teoria da Relevância de Sperber e Wilson ([1986] 1995), os processos ostensivo-inferenciais em esquetes para explicar como os estímulos ostensivos dos atores/jogadores supostamente são processados pela plateia (OLIVEIRA, 2013); uma dissertação de mestrado cujo objetivo mais geral é descrever e analisar a significação social da variação estilística no interior dos esquetes (NOGUEIRA, 2010); e, mais recente, um livro que se dedica a estudar a complexidade da constituição do humor em gêneros como os esquetes (CARMELINO, 2015).

O que se busca com esses estudos é entender e avaliar o modo pelo qual os sujeitos referem-se uns aos outros e ao mundo em uma estrutura – o gênero esquete – pouco estudada e com um conteúdo rico em abordagens como os temas tabus. Por isso, temos como *corpus* seis esquetes

qual seja, o de entidades construídas socialmente por meio do emprego da linguagem” (ALVES FILHO e COSTA FILHO, 2013, p. 182-183).

elaborados pelo criativo humorístico “Porta dos Fundos”, um grupo de humoristas que publica semanalmente esquetes em um canal no *youtube*⁴.

Para alicerçar nossa empreitada, utilizamos os seguintes referenciais teóricos: em relação às abordagens sobre os gêneros do discurso, baseamo-nos nas reflexões desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin e por Marcuschi (2008). No que diz respeito à contextualização sobre o gênero esquete, consideramos os estudos feitos por Veneziano (1991) e Pavis (1999). No que diz respeito às questões sobre humor, partimos do que propõe Raskin (1985), Raskin e Attardo (1991), Lins (2015), Lins e Gonçalves (2013), Tafarello (2014), Travaglia (2015) e Possenti (1998, 2015). E, por fim, para investigar os processos referenciais, recorreremos aos estudos de Mondada e Dubois ([1995] 2003), Apothélos e Reichler-Béguelin ([1995] 2003, 1999), Koch (2009, 2004), Cavalcante (2012, 2011, 2004, 2002, 2000), Cuilla (2008), Custódio Filho (2011), Silva (2013).

No que diz respeito à organização desta dissertação, ela apresenta-se dividida em quatro capítulos, além das considerações iniciais, das considerações finais e das referências. O Capítulo 1 é dedicado à abordagem da Teoria dos gêneros do discurso em perspectiva dialógica da linguagem, seguida da abordagem feita por Marcuschi e da caracterização do gênero esquete.

O Capítulo 2 é dedicado ao estudo da referenciação e dos processos referenciais. Na primeira parte, abordamos a problemática dos processos referenciais para, na sequência, apresentarmos as questões pertinentes às introduções referenciais e às anáforas e continuidades referenciais, com o olhar sempre voltado para as multissemioses.

O Capítulo 3 corresponde aos aspectos metodológicos utilizados em nosso trabalho. Nele, tratamos da constituição, descrição e contextualização de nosso *corpus*. Detalhamos, ainda, os procedimentos e as categorias de análise empregadas em nosso estudo.

Por fim, no capítulo 4, procedemos à análise do nosso *corpus*, interligando as discussões que propusemos nos capítulos teóricos.

⁴ Página: <<https://www.youtube.com/user/portadosfundos>>.

1. OS GÊNEROS DO DISCURSO

1. 1 Os gêneros do discurso⁵ na perspectiva dialógica da linguagem

É de consenso entre os estudiosos que interagimos por meio de gêneros do discurso. Inúmeras são as reflexões existentes sobre esse tema, a exemplo das desenvolvidas por Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) e membros do Círculo: Pavel N. Medvedev (1892-1938) e Valentin N. Volochinov (1895-1936) cujos trabalhos, segundo Marcuschi (2008), inserem-se na perspectiva teórica sócio-histórica e dialógica da linguagem.

Os trabalhos do Círculo foram desenvolvidos entre 1919 e 1974, porém, só 20 anos depois é que foram publicados no Brasil. Essas reflexões, mesmo não sendo consideradas precursoras dos estudos sobre gêneros, ganham destaque entre os estudiosos, pois redimensionam a abordagem sobre o tema. É a partir delas que passamos a compreender que a nossa escrita e a nossa fala se dão por meio de enunciados em suas formas relativamente estáveis - os gêneros do discurso; e que esses enunciados estão vinculados a uma situação, tempo e lugar histórico-sociais, sendo, portanto, irrepetíveis.

Apesar de os trabalhos do Círculo não terem como foco central o ensino de línguas, Bakhtin ([1953] 1992) assinala que

a língua materna – sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciações concretas [enunciados concretos] que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 302).

Afirmar que a “língua materna [...] não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas” nos leva a assumir que a língua não pode ser vista como um sistema isolado e estanque. Ela chega ao nosso conhecimento a partir “de enunciações concretas [enunciados concretos]”, “produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados”, ou seja, ela é aprendida na interação com o outro, naquilo que Bakhtin ([1953] 1992) chama de “comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam”.

E tudo isso só é possível quando se leva em consideração a presença de dois ou mais sujeitos numa prática discursiva viva e real. É somente, pois, nessa interação entre os sujeitos (locutor

⁵ Neste trabalho, tomamos como sinônimos as expressões “gênero textual” e “gênero discursivo/do discurso”. Assumimos o posicionamento de Marcuschi (2008), segundo o qual não há uma distinção terminológica entre essas expressões, ressalvados casos específicos.

e interlocutor) situados num contexto sócio-histórico definido que poderão ser construídos os sentidos.

É importante pontuar que não iremos, neste trabalho, abordar as questões que envolvem a flutuação terminológica⁶, por acreditarmos que isso já foi bastante discutido por diversos pesquisadores. Cumpre-nos, aqui, abordar algumas questões centrais que envolvem os gêneros do discurso na perspectiva do Círculo de Bakhtin, a começar pela noção de enunciado.

Para Bakhtin ([1953] 1992), a nossa comunicação se dá através de enunciados. Eles podem ser orais ou escritos, mas serão sempre concretos, reais e únicos. São irrepetíveis⁷ porque os participantes e a situação de comunicação não se repetem, ou seja, são sempre diferentes. Daí em “Os gêneros do discurso”, Bakhtin ([1953] 1992) deixar claro que o enunciado é a unidade real e concreta da comunicação.

No livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, lemos que “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas”, concepção de língua como sistema, e que também não é um ato individual da mente apenas do enunciadador, “mas [é um] fenômeno social da *interação verbal*, realizada pela *enunciação*, ou pelas *enunciações*” (BAKHTIN, [1929] 1981, p. 123, grifos do autor).

O que se está postulando é a não dissociação da língua de seus falantes, ações e esfera social, pois o dialogismo é constitutivo dos enunciados reais e integrais. Nesse sentido, Bakhtin ([1929] 1981) adverte que

na linguagem, enquanto objeto da linguística, não há e nem pode haver quaisquer relações dialógicas: estas são impossíveis entre os elementos no sistema da língua (por exemplo, entre as palavras no dicionário, entre os morfemas, etc.) ou entre os elementos do “texto” num enfoque rigorosamente lingüístico deste. Elas tampouco podem existir entre as unidades de um nível nem entre as unidades de diversos níveis. Não podem existir, evidentemente, entre as unidades sintáticas, por exemplo, entre as orações vistas de uma perspectiva rigorosamente lingüística. Não pode haver relações dialógicas tampouco entre os textos, vistos também sob uma perspectiva rigorosamente lingüística. Qualquer confronto puramente lingüístico ou grupamento de quaisquer textos abstrai forçosamente todas as

⁶ A este respeito, sugerimos a leitura de MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D.; BONINI, A. (orgs.). **Gêneros: teorias, métodos e debates**. São Paulo: Editora Parábola, 2005.

⁷ “um ato singular, irrepetível, concretamente situado e emergindo de uma atitude ativamente responsiva, isto é, uma atitude valorativa em relação a determinado estado de coisas” (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 279).

relações dialógicas entre eles enquanto enunciados integrais (BAKHTIN, [1929] 1981, p. 182).

Em síntese, poderíamos dizer que, na perspectiva dialógica, há dois aspectos centrais:

o projeto discursivo [o autor e o seu querer dizer] e a realização desse projeto [a produção do enunciado vinculada às condições/coerções da situação de interação e a sua relação com os outros enunciados; o dado da situação social de interação, da língua, do gênero etc.] (MEURER; MOTTA-ROTH; BONINI, 2005, p. 158).

O que interessa ao Círculo é analisar o texto em sua integridade, concreta e real, considerando, inclusive, os aspectos sociais. O enunciado é um novo e único acontecimento de tal modo que não pode ser repetido, pois a “postura ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido” (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 289) nunca é a mesma. Ele é resposta a outros enunciados e, portanto, nasce numa interpelação discursiva. Assim

os enunciados já ditos e os enunciados pré-figurados (reação resposta antecipada do outro) ‘determinam’ a construção do enunciado, tornando-o, como já dito, uma unidade multiplanar, sulcado por esses enunciados. Assim, [...] pela sua natureza dialógica (o dialogismo é constitutivo), não podem deixar de se tocar nessa cadeia, estando vinculados uns aos outros por relações dialógicas, que são relações de sentido (RODRIGUES, 2005, p. 160).

Embora possamos encontrar características e reflexões sobre os gêneros nas várias obras do Círculo, é no texto “Os gêneros do discurso” que se chega à definição de gênero como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 280). Compreendendo “tipo” como uma “tipificação social dos enunciados que apresentam certos traços (regularidades) comuns, que se constituem historicamente nas atividades humanas, em uma situação de interação relativamente estável” (RODRIGUES, 2005, p. 164).

Os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados” e apresentam três dimensões⁸ que os caracterizariam: a forma composicional, o conteúdo temático e o estilo. Trata-se de elementos indissociáveis, que permitem aos sujeitos (re)conhecer os diversos gêneros e escolher qual utilizar para fazer uma reclamação de atendimento, ou para fazer um pedido ao diretor da escola, por exemplo.

⁸ Não tomamos esses elementos como as únicas características dos gêneros do discurso. Brait e Pistori (2012) assinalam que uma atitude como essa reduziria, em muito, a concepção de gênero proposta pelo Círculo de Bakhtin. Assim, para caracterizarmos o gênero esquete, vamos, num primeiro momento, apresentar esses elementos e, na sequência, abordar outros aspectos, como a noção de cronotopos.

Por isso, os gêneros não são apenas uma forma, como os formalistas acreditavam⁹, mas estão sempre vinculados às situações de interação de determinada esfera social. É o exemplo dos esquetes, *corpus* desta pesquisa: embora encontremos traços de semelhança entre os gêneros esquete e comédia, estamos tratando de práticas (ou formas de interação) diferentes, pois as esferas são diferentes, bem como os propósitos comunicativos.

Consoante Bakhtin ([1997] 2008), a produção dos gêneros não é completamente livre, uma vez que os enunciados seguem um padrão pré-estabelecido/convencionado pelo próprio gênero e adequado ao “querer-dizer” do enunciador. Ou seja, a forma composicional será determinada por/em uma comunicação verbal concreta. Nas palavras de Bakhtin ([1997] 2008),

o querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. (BAKHTIN, [1997] 2008, p. 301).

O conteúdo temático, por sua vez, está vinculado à intencionalidade e às necessidades do enunciador; e sempre às situações e condições de produção. Para realizar o seu “querer-dizer”, o enunciador deve obedecer às regras estilísticas daquele gênero e fazer suas próprias escolhas, como assinala Fiorin (2006), no livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. O enunciador faz “uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado” (FIORIN, 2006, p. 62) e a isso denominamos estilo.

Outra noção de fundamental importância para a análise dos gêneros é a de cronotopos. Rodrigues (2005) afirma que

cada gênero está assentado em um diferente cronotopos, pois inclui um horizonte espacial e temporal (qual esfera social, em que momento histórico, qual situação de interação), um horizonte temático e axiológico (qual o tema do gênero, qual a finalidade ideológico-discursiva) e uma concepção de autor e destinatário (RODRIGUES, 2005, p. 165).

Para Bakhtin ([1953] 1992), o cronotopos teria, portanto, a função de mediar o mundo real e o mundo representado. No que tange à nossa pesquisa, observa-se como o humor brasileiro foi

⁹ “Os formalistas geralmente definem gênero como um conjunto específico e constante de dispositivos com uma dominante definida. [...] Dessa forma, os formalistas não aprenderam o significado real do gênero” (MEDVEDEV, [1928] 2012, p. 129).

ganhando novos contornos: a) no que diz respeito à forma: as longas peças teatrais de comédia (a exemplo das de Molière) deram lugar a peças mais curtas como os esquetes; b) no que diz respeito à caracterização dos personagens: as luxuosas peças de roupas e adereços, caricaturais, dos palhaços de circo e a maquiagem exagerada dos personagens das comédias, por exemplo, ficaram no passado. Com a internet, basta uma câmera e um pequeno lugar para gravar e poder fazer as pessoas rir. Observa-se, no entanto, algo em comum: a temática. Tanto nas clássicas comédias quanto nos esquetes o objeto da crítica é o homem comum, generalizado, não individualizado.

Aí está a identidade do gênero esquete produzido pelo “Porta dos Fundos”: com as mudanças deflagradas na sociedade, aprimoram-se os gêneros de humor em outro formato e lugar. O que queremos dizer é que o gênero esquete de hoje não é necessariamente o mesmo produzido (e encenado nos palcos dos Teatros) que outrora, porque, conforme o mundo evolui com as categorias de espaço e tempo (cronotopos), mudam-se e se aperfeiçoam os gêneros.

Os sujeitos, locutor e interlocutor, nessa perspectiva dialógica – que entende “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, [1997] 2008, p. 207), – sempre participam da construção dos sentidos do texto. O interlocutor não é passivo no processo de comunicação, mas,

ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc. [...] Toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 271).

De igual forma, o locutor também leva em consideração o seu interlocutor e questiona: como ele me vê, como eu devo dizer, para que eu vou dizer etc. e, principalmente, quem sou eu nesse dizer.

No Brasil, os trabalhos dos gêneros se proliferaram com diversas influências¹⁰. Consoante Marcuschi (2008), que se alinha com a perspectiva de Bakhtin, estudar os gêneros é compreender porque usamos a língua da mesma maneira que os membros de uma mesma comunidade discursiva. Em outras palavras, para o pesquisador, dominar os gêneros

¹⁰ De acordo com Marcuschi (2008, p. 152), existiriam quatro correntes principais no Brasil, a saber: a) linha bakhtiniana, representada por Schneuwly/Dolz e Bronckart; b) linha swalesiana, representada por Jhon Swales (1990); c) linha representada por Halliday; e d) linha mais geral, representada por Bakhtin, Adam, Bronckard, Bazerman, Miller, Kress, Fairclough e Marcuschi.

discursivos significa dominar formas de “realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares” (MARCUSCHI, 2008, p. 154) e não apenas uma forma linguística.

Ele ainda observa que, com a evolução do tempo, da escrita, da cultura impressa e da cultura eletrônica, os gêneros se multiplicaram em uma diversidade de formas e de denominações que nem sempre são unívocas. Nesse cenário, muitos gêneros surgem, enquanto outros desaparecem ou caem em desuso. A contribuição das tecnologias, ligadas à área de comunicação, é inegável. E merece destaque o suporte tecnológico bastante utilizado, a internet, que abriga gêneros velhos, configurando-lhes características novas. Destaque para a imbricação entre semioses (signos verbais, sonoros, imagéticos, plásticos, formas em movimento) que não é apenas um adereço, mas integra o gênero, aperfeiçoa-o.

De modo mais explícito, Marcuschi (2008) assinala que os gêneros são

textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas (MARCUSCHI, 2008, p.155).

Essas definições são próximas às de Bakhtin. Os gêneros “são entidades comunicativas em que predominam os aspectos relativos a funções, propósitos, ações e conteúdos” (MARCUSCHI, 2008, p. 159). E é por esse motivo que devemos levar em consideração, ao olharmos para cada gênero, seu padrão sociocomunicativo. Nos esquetes, por exemplo, (e em alguns outros gêneros) o que chama atenção é o fato de eles terem saído dos palcos e terem migrado para a internet o que nos leva a questionar como a internet interfere¹¹ na natureza dos gêneros, dado que a multiplicação dos gêneros que utilizam a internet é um marco da era tecnológica e só tende a aumentar.

Sendo assim, para responder a essa questão, recorreremos à Crystal (2001). Ela observa que,

ii) do ponto de vista da natureza enunciativa dessa linguagem, integram-se mais semioses do que usualmente, tendo em vista a natureza do meio; e iii)

¹¹ Marcuschi ([2002] 2007, p. 20) assinala que “são as inovações culturais e o uso de novas tecnologias que determinam as novas formas de interação social que em última análise desencadeiam a transformação de gêneros antigos e o surgimento de novos” e, desse modo, “o suporte tem papel fundamental não só na circulação e materialização do gênero, mas no seu uso e interpretação, inclusive pela percepção de que a mudança de suporte pode ocasionar uma radical mudança nos propósitos comunicativos” (MARCUSCHI, [2002] 2007, p. 11).

do ponto de vista dos gêneros realizados, a internet transmuta de maneira bastante radical gêneros existentes e desenvolve alguns realmente novos. (CRYSTAL, 2001, p. 87).

Nesse sentido, no que tange aos gêneros dentro da mídia eletrônica (digital) – nosso *corpus* de investigação – Marcuschi (2008) assinala que “a interação on-line tem o potencial de acelerar enormemente a evolução dos gêneros’ tendo em vista a natureza do meio tecnológico e os modos como se desenvolve” (MARCUSCHI, 2008, p. 198). No entanto, apesar dos estudiosos da área admitirem a relevância da multimodalidade, como se vê em Marcuschi (2008), poucos são os instrumentos (teóricos e metodológicos) para se trabalhar com um texto com diferentes códigos.

O que se observa em diversos gêneros produzidos ultimamente, como os vídeos disponíveis na internet, é a integração de semioses. Consequência de um mundo mais imagético e gestual e, principalmente, tecnológico. Tema importante para o nosso estudo nesta dissertação e que será abordado na análise do *corpus*.

1. 2 O gênero esquete

São poucas as pesquisas que abordam os esquetes e verificamos que não existem muitas referências históricas explícitas sobre eles o que torna difícil resgatar com precisão a sua origem. A isso se devem duas questões principais: o caráter popular do gênero e a origem da palavra, em língua inglesa, *sketches*, uma gíria teatral que se popularizou.

Em relação à primeira questão, sabe-se que os esquetes se enquadram no grande grupo do teatro de cunho popular¹² que tem uma longa história, impossível de ser delimitada com precisão,

uma vez que esse teatro – feito para o povo – é quase tão antigo quanto à humanidade. Pelo fato de se originar das manifestações espontâneas, traçou um caminho paralelo àquele do teatro chamado superior ou erudito e deve sua existência e perpetuação primeiramente ao ator-improvisador (BOERO, 2006, p. 56).

No Brasil, o desprestígio a esse tipo de teatro era tão grande que,

¹² “[...] espetáculos de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, que por sua vez poderá ser seguido por um quadro de malabaristas ou por uma declaração sentimental, etc. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o *music-hall*, o cabaré, a ópera bufa, o teatro de revista [...]” (VENEZIANO, 1991, p. 20).

aos autores estrangeiros, principalmente franceses, caberia à tarefa de nos fornecer a dramaturgia séria e as chamadas ‘peças bem feitas’ [...]. [E] aos brasileiros caberia continuar a tradição de uma dramaturgia popular, menos literária, representada pelas formas do teatro cômico e musicado (FARIA, 2001, p. 186).

Ao fazermos um resgate histórico, vemos que na Grécia não existiam apenas as formas canônicas tragédia e comédia. Sabe-se que havia também os gêneros populares e improvisados que se “tivessem [...] sido conservadas e chegadas até nós, sem dúvida que nossos pontos de vista acerca da literatura grega [...] seriam completamente diferentes” (HAUSER, 1972, p. 126).

Estudando as oito comédias de Aristófanes¹³, Brandão (1979) observa um entrelaçamento entre o teatro canônico e o popular e observa que a Comédia Antiga poderia ser dividida em dois grupos, dos quais destacamos a segunda parte: “uma série de ‘*sketches*’ que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida na primeira” (p. 72). Há aqui os primeiros sinais de um gênero que viria a se consolidar anos depois.

Nesse rápido resgate histórico¹⁴, observa-se que, posteriormente, na Idade Média, aparecem os gêneros populares mistérios, milagres, farsas, autos, *sotties*, monólogos e *entremeses*. No século XVI, nasce a *Commedia dell’Arte*. No século XVIII, na França, nasce o gênero Revista de ano que seguiu para outros países. E no fim do século XIX e início do século XX, as Revistas de ano e alguns jornais se tornam importantes veículos da literatura (CANDIDO; CASTELO, 1988, p. 284), locais onde se encontravam os primeiros esquetes brasileiros mais parecidos com sua forma atual.

No Brasil, o gênero Revista se firmou, porém adquiriu algumas características diferentes. Sua estrutura era compreendida de dois atos. No 1º ato, havia o prólogo ou número de abertura, seguido de esquetes (quadros de comédias) e de fantasias até a apoteose. No 2º ato não há prólogo; repete-se a forma do primeiro ato de maneira mais ligeira (VENEZIANO, 1991, p. 103). Isto é, o gênero esquete era um dos elementos da Revista de ano.

¹³ Dramaturgo grego, maior representante da Comédia Antiga (cf. PAVIS, [1987] 1999).

¹⁴ Para um resgate histórico mais detalhado, indicamos os primorosos trabalhos de Aristóteles (1966), Hauser (1972) e de Brandão (1979).

Sendo assim, constatamos que, desde a Comédia Antiga, os esquetes eram uma parte de uma peça maior. Nos dias atuais, eles se apresentam ora como parte de um todo¹⁵, ora numa forma independente, como um evento único, de estrutura semelhante, porém, não mais exclusivo dos palcos, mas também de outro suporte, a *internet*. Nesse cenário, encontram-se os esquetes do “Porta dos Fundos”.

Retomando a dificuldade que se tem ao estudar os esquetes, em relação à segunda questão – a origem da palavra – há inúmeras controvérsias quanto ao uso do termo esquete. Em nossas consultas aos dicionários de teatro e literatura, verificamos que o verbete adquire amplas definições, decorrentes, é claro, dessa evolução história conturbada e rica.

O termo é um empréstimo linguístico e era, inicialmente, registrado em inglês, sua forma original. O verbete *sketch*, no *Dicionário de termos literários* (SHAW, [1972] 1982, p. 427), é registrado como uma gíria literária e teatral utilizada para denominar uma peça de curta duração ou uma breve representação dramática de caráter cômico. De igual modo, o *Dicionário de Teatro* (VASCONCELLOS, 1987, p. 178) também registra o termo *sketch*, em língua inglesa, e o apresenta também como uma cena, de curta duração, de caráter cômico.

Além disso, o trabalho de Martins (1988), cujo *corpus* é a obra do autor de O Tribofe¹⁶, associa as Revistas de ano, os entreatos e os sainetes (minidramas) ao *vaudeville*, graças ao caráter lúdico que apresentam.

O trabalho de Lima (2006) também aborda essa questão. Ao estudar as peças do Teatro a Vapor¹⁷, Lima (2006) observa que muitas poderiam ser as denominações a elas pertinentes: *mimo*, sainete, esquete e minidrama. Apenas a título de exemplo, na definição do verbete sainete, registra-se: “toda peça curta sem pretensão, interpretada por amadores ou artistas do teatro ligeiro (*gag* ou esquete)” (PAVIS, [1987] 1999, p. 349).

¹⁵ Um exemplo é a peça *Cócegas*, escrita e interpretada por Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães, composta de nove esquetes: Professora de ginástica, Modelo anoréxica, Miss Mossoró, Cachorras, Maricson, A encalhada, Adolescente, Perua de Deus e Pinto e Pinguim.

¹⁶ O Tribofe (1891), de Artur Azevedo, é uma revista-de-ano, comédia que narra a história de uma família que se perde no Rio de Janeiro, mas, no final, se reencontram e voltam para o interior. Um enredo cheio de quadros cômicos (cf. VENEZIANO, 1991).

¹⁷ Seção das revistas-de-ano, intitulada por Arthur Azevedo de “Teatro a vapor”.

Confrontando as definições, percebemos que todas elas remetem basicamente a um mesmo objeto cujas características básicas são: texto curto, destinado à representação, passível de improvisação, marcado pelo cômico e que aborda fatos e acontecimentos do cotidiano.

Nesse cenário, um caminho de resposta foi apresentado por Pavis ([1987] 1999), em seu *Dicionário de teatro*: “o esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga, aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos” (PAVIS, [1987] 1999, p. 143) e cuja principal motivação é a sátira da vida contemporânea.

De gíria teatral à consolidação, o gênero evoluiu. As referências, no entanto, por não terem isso como objetivo, não se dedicam a elaborar uma descrição dos elementos constituintes do esquete. Por isso temos como objetivo descrevê-las para, na sequência, procedermos à análise dos processos referenciais.

Este trabalho se volta aos esquetes que possuem a estrutura do gênero peça de teatro mais breve. São escritos para ser encenados, por isso a proximidade com a linguagem coloquial, mas, sua função extrapola o simples diálogo de duas ou mais pessoas, reais ou fictícias. É o que se observa no esquete “Traveco da firma”¹⁸, publicado em 10 de janeiro de 2013, cuja sinopse¹⁹ é a seguinte:

Toda vez que me deparo com um travesti se prostituindo – e no Rio de Janeiro, onde moro, isso é bem comum – eu me pergunto se não é algum amigo passando dificuldades. Tenho todo tipo de amigos e não me espantaria se encontrasse um ex-colega de teatro trabalhando na noite. A vida não está fácil. Alguns amigos têm filhos – e o biscoito Negresco custa os olhos da cara. Esse vídeo tá aí pra lembrar que todos nós estamos muito próximos de rodar a bolsinha. Mais precisamente, o que nos separa da prostituição é um pacote de Negresco (PORTA DOS FUNDOS, 2013, p. 14).

Nesse esquete, temos a representação da seguinte situação: um travesti se posiciona na calçada e, depois de algum tempo, um carro para perto dele, e a janela abre devagar. Entretanto, eles nem chegam a conversar direito, pois Jorge, que está ao volante, fica surpreso ao reconhecer seu colega de trabalho como o travesti.

¹⁸ YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

¹⁹ Sinopse retirada do livro PORTA DOS FUNDOS. **Porta dos fundos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013 no qual constam os roteiros dos primeiros esquetes produzidos pelo Porta.

Como os esquetes são filmados, abaixo, para ilustrar, transcrevemos parte do esquete “Traveco da firma”, para procedermos algumas considerações. O personagem Maurício, ao perceber que Jorge poderia revelar que o viu se prostituindo à noite, adverte o colega. Vejamos um pedaço desse diálogo:

MAURÍCIO – olha, tu não vai me explicar não, hein?!

JORGE – Não! Que isso?!

MAURÍCIO – (*gritando*) tu não vai me explicar não, hein, porra!

JORGE – não explano não!

MAURÍCIO – olha pra minha cara!

JORGE – não explano não!

MAURÍCIO – olha só, hein, que eu te explano também, hein?! Eu sei o que que tu veio fazer aqui

JORGE – A gente é time!

MAURÍCIO – Porra!

(*se cumprimentam*)

JORGE – ninguém explano.

MAURÍCIO – Isso ae! Agora vaza que eu tenho muita Negresco pra comprar.

JORGE – Maurício, vem cá. Que horas é a reunião amanhã?

MAURÍCIO – É oito horas, porra!

JORGE – E os relatórios?

MAURÍCIO (*mostra a bolsa*) – Tá aqui, porra! Tá tudo aqui que eu preciso!

(PORTA DOS FUNDOS, 2013, p. 17).

Às características que Bakhtin ([1953] 1992) chamou de estilo, podemos verificar, conforme o exemplo acima evidencia, o parentesco do gênero esquete com a piada. Sendo, essencialmente, uma piada representada, nos esquetes, os diálogos são curtos e diretos, sem a presença de um narrador e, por isso, eles não têm mais de 5 minutos de duração média. Observam-se os recursos de oralidade: gírias (vaza), abreviações (pra – para), palavrões (porra). O gênero apresenta início breve, na maioria dos casos, e sem muitas explicações.

Sobre a estrutura composicional, conforme nosso *corpus* revela, temos o predomínio de sequência narrativa²⁰ e destacamos que, nos esquetes, a tipificação (ou caracterização) do(s) personagem(ns) e da situação (ou cenário) é feita, principalmente, pelas imagens. No exemplo anterior, o interlocutor compreende que aquele ambiente é de prostituição quando observa a composição caricatural/estereotipada do personagem principal e os gestos que ele realiza, como rodar a bolsa no calçadão de uma avenida. Além disso, os esquetes, assim como, por exemplo, as piadas e a comédia, apresentam situações organizadas e um desfecho. Em suma,

²⁰ Travaglia (2015, 2007) enquadra os esquetes no grupo de gêneros no qual há o cruzamento/fusão de um tipo dominante, o narrativo, com outro tipo, o humorístico. Além disso, no que diz respeito à estrutura da narração, ele diz que ela “compõe sobretudo as categorias ou partes denominadas introdução (anúncio e resumo) e trama (complicação, resolução e resultado)” (TRAVAGLIA, 2007, p. 1301).

se estruturam em três etapas: início, intriga/conflito, e desfecho. Diferentemente das tiras que são organizadas numa sequência de quadros, os esquetes se organizam numa progressão temporal.

Na introdução/início, em se tratando de um gênero multimodal, resgatamos o cenário e nos localizamos temporalmente através da imagem, ambiente característico e personagens prototípicos, ou seja, deferentemente dos textos exclusivamente verbais, nos quais identificamos o tempo da narrativa ao olharmos o tempo do verbo (presente, pretérito, futuro), aqui se olha para tudo. A intriga/conflito é o problema da trama. E o desfecho/resultado concentra-se, em geral, na última cena, na qual, geralmente, ocorre o humor.

Com base nesse modelo estrutural, podemos comprovar nossa hipótese aplicando-o aos esquetes. No esquete “Traveco da firma”, a introdução se evidencia nos primeiros 24 segundos, nos quais são apresentados, imageticamente, os personagens principais. A intriga se evidencia quando Jorge descobre que o travesti que foi ao seu encontro é Maurício, seu colega de trabalho, afinal há uma quebra de expectativa nesse momento; e aumenta quando Maurício desiste de fingir, vai à direção do carro e começa a falar firme com Jorge. O leitor então descobre os motivos que levaram Maurício a se prostituir nas noites e descobre também que além dele, outros colegas fazem o mesmo, como os funcionários do RH e Marketing, Marquinhos e Chico, respectivamente. O desfecho se dá quando Mauricio e Jorge firmam um compromisso de não comentarem sobre o que aconteceu e Jorge, por fim, pergunta sobre a reunião de amanhã.

No esquete “Inferno”, a introdução se evidencia nos primeiros 8 segundos e a intriga começa com a descoberta de que o personagem Pedro Aguiar teria cometido alguns pecados (teve relações sexuais com a cunhada, mentiu e bateu em crianças) e que, por isso, iria queimar no fogo do inferno, ou seja, ter uma vida ruim, mas não é isso que acontece. O desfecho cômico se dá com a atitude esperta de Pedro que confessa, voluntariamente, outros pecados que teria cometido na tentativa de conseguir mais uma mulher para realizar seus desejos sexuais. Porém, com essa atitude, seus pecados são perdoados e ele é transferido para o céu, contra a sua vontade.

No esquete “Massagem”, até os primeiros 13 segundos dá-se a introdução. Na sequência, com a descoberta de que a massagem tinha um bônus (dedo no ânus), se evidencia a intriga. O

desfecho se dá com a fala e semblante felizes da personagem após ter deixado enfiar o dedo no seu ânus.

No esquete “A três”, até os primeiros 20 segundos se dá a introdução. A intriga se evidencia com a revelação de que o ménage foi feito entre três homens e o desfecho cômico se dá com a ida de Jonas até o almoxarifado para participar do ménage.

No esquete “Reis magia”, nos 40 primeiros segundos se dá a introdução, na qual tomamos conhecimento da identidade dos personagens (reis magos) e do que se trata a história. A intriga, logo na sequência, se dá quando o personagem Gaspar – um dos três reis magos – diz qual é o presente que irá dar ao menino Jesus. O desfecho cômico se dá na última cena, quando Jesus aparece, já adulto, com trajes modernos, iguais ao que Gaspar, nas primeiras cenas, queria dar.

No esquete “Travesti”, nos 3 primeiros segundos se dá a introdução. A intriga, logo na sequência, se dá pela revolta do personagem masculino ao descobrir que aquela mulher que ele ia levar pra cama não era um travesti, como ele achava e desejava desde o início. O desfecho cômico, por sua vez, se dá na última cena, quando o homem pede desculpas pelo que fez (conseguir ter relações sexuais com uma mulher) e diz que aquilo não vai se repetir.

Outro aspecto da estrutura composicional importante a se observar é o tamanho médio dos esquetes. Embora esse critério seja problemático, pois alguns gêneros podem apresentar (e têm) variedades de tamanhos, os esquetes são curtos, geralmente não ultrapassam 5 minutos de duração. Fazendo um contraponto com a comédia (como “O avarento” de Molière), por exemplo, ela é sempre muito maior que um “esquete” (como os do “Porta dos Fundos”).

Outra característica importante é a mescla de várias semioses: língua (traços típicos da oralidade, gírias, etc.), gestos e expressões faciais e corporais estereotipados, além das imagens (cenário) e de alguns sons característicos da situação representada.

Quanto ao conteúdo temático, os esquetes mobilizam, semelhantemente aos textos humorísticos, temas polêmicos, como os estereótipos sociais: gays, travestis, sexo e racismo étnico. Constrói-se a história rompendo-se o compromisso com o sério. Mundos se intercambiam e o interlocutor é levado a pensar em x, quando, na verdade, o desfecho é outro.

Além desses três elementos, outro, também de fundamental importância para caracterizar os gêneros, é a função sociocomunicativa. De modo geral, os esquetes sempre estão ligados a um fato específico, daquele momento, com o objetivo de fazer uma crítica/zombaria com humor.

Fazendo um contraponto, na comédia, os personagens são pessoas comuns, de condição modesta, simplificados e generalizados, por isso se adapta a qualquer sociedade. O desenlace é feliz e tem por finalidade provocar o riso no espectador (cf. PAVIS, [1987] 1999, p. 53). Nela está pressuposto uma visão contrastada e contraditória do mundo: julga-se e ri-se do mundo diferente das personagens que são, propositalmente, generalizadas, para, de modo pedagógico²¹, colocar espectador no mesmo lugar.

Os esquetes, a seu modo, possuem personagens em condições diversas (modesta, média, alta), a depender do objeto/objetivo da crítica humorística. Eles possuem traços abrangentes, por meio dos quais os leitores os reconhecem. Em nosso *corpus*, por exemplo, aparecem personagens da política (presidente, senadores, deputados), travestis, deuses, empresários, super-heróis etc. Os personagens não são fixos²², mas suas características, gestos e trejeitos são estereotipados – recurso usado para facilitar o entendimento do leitor.

O desenlace é cômico. Ri-se por se ver naquele lugar (o modo pedagógico), mas também ri-se do outro. Nesse sentido, os esquetes são reprodutores de preconceitos sociais, encobertos em um texto humorístico. Por isso, para a compreensão dos sentidos do esquete, o leitor aciona uma série de elementos para a formação da coerência. A surpresa da narrativa, ou seja, o que desencadeou o humor, está nas várias semioses que compõem o gênero. Com isso, adotamos que a presença de um desfecho/situação inesperado(a) é um dos elementos constituintes dos esquetes.

A presença de personagens (mais de um) e de diálogos aproximam o esquete de um texto predominantemente narrativo. Neste estudo, ele será chamado apenas de esquete e não

²¹ Nas palavras de Pavis ([1987] 1999, p. 53) “Tais personagens são necessariamente simplificadas e generalizadas, uma vez que encarnam de modo esquemático e pedagógico uma extravagância ou uma visão inusitada do mundo”.

²² Mesmo que mais de um esquete tenha como personagem principal “Jesus”, o ator que interpreta será outro, bem como a caracterização do personagem (roupas, jeito de falar, etc.)

esquete cômico ou humorístico, uma vez que entendemos ser o humor²³ um traço constitutivo e não acessório ou ocasional desse gênero.

Desse modo, o gênero esquete não pode ser visto/entendido considerando apenas o linguístico, como os diálogos entre os personagens. Para tomá-lo como unidade de análise, o analista deve considerar a sua tessitura – as formas de sua composição e organização – e os contextos e conhecimentos (linguísticos, enciclopédicos, interacionais) envolvidos na produção do esquete e para a produção dos sentidos.

No caso dos esquetes, por exemplo, muitas informações/dados não aparecem materializadas numa expressão linguística, mas através de imagens e das inferências que o leitor faz durante a leitura. Fendas são abertas para que o leitor resolva a quebra de expectativa proposta pelo gênero e passe a rir com a descoberta do sentido pretendido pelo autor do texto.

Nesse sentido e de modo mais claro, o conceito de gênero esquete pensado neste estudo é o de um gênero pertencente ao domínio do humor; um texto ficcional ou não; elaborado ou improvisado (quando for encenado); e pensado para representar algum fato ridículo e caricatural com o objetivo principal de crítica e sátira a algum comportamento/pessoa.

1. 2. 1 O humor em esquetes

Do ponto de vista humorístico, o ridículo de uma pessoa, de um objeto ou de um comportamento é colocado em destaque de modo a provocar o riso, que só será alcançado se os conhecimentos de mundo forem ativados na mente dos interlocutores no momento da interação. Nessa lógica, concebemos o gênero esquete como humorístico e no qual os discursos nele encontrados desviam da dita seriedade/normalidade.

Muitas são as abordagens²⁴ teórico-metodológicas para os estudos de textos humorísticos. Ampliadas, aqui, para o estudo dos esquetes, um ponto fundamental é a existência de uma

²³ Em nossas pesquisas, não encontramos esquetes que não sejam humorísticos, no entanto, Travaglia (2007) elabora um quadro onde separa gêneros compostos por um tipo textual predominante. Nesse quadro, inclui “esquete” no tipo predominantemente narrativo e incluiu o gênero “esquete humorístico” no tipo predominantemente humorístico. O nosso posicionamento é de que todo esquete é necessariamente humorístico.

²⁴ A esse respeito, indicamos dois trabalhos: o artigo de Travaglia (1990) e que mapeia algumas abordagens e o livro organizado por Carmelino (2015) que tem por objetivo expor algumas abordagens das pesquisas linguísticas sobre humor realizadas no Brasil.

situação inesperada por parte do leitor que é conduzido para um caminho (muitas pessoas procuram travestis), mas é surpreendido com o outro caminho tomado, não previsto (a descoberta de que o travesti era seu colega de trabalho).

Nesse sentido, ao identificar que havia duas situações opostas em piadas, Raskin (1985) defendeu a tese de que todo falante dispõe de uma “competência humorística” e traçou a *Semantic Script Theory of Humor*, na qual definiu o humor como um ato de comunicação *non-bona-fide*. Dito de outra forma, o humor teria por função brincar, transgredir as normas socialmente estabelecidas.

Para esse autor, que, para desenvolver a sua teoria, baseou-se nas máximas conversacionais de Grice, há dois tipos de comunicação: o *bona fide*, que possui as seguintes máximas: (i) Máxima da quantidade: dê toda a informação necessária; (ii) Máxima da qualidade: diga apenas aquilo que você acredita ser verdadeiro (Seja sincero); (iii) Máxima da relação: seja relevante; (iv) Máxima do modo: seja sucinto. E o modo de comunicação *non-bona fide*, com as seguintes máximas: (i) Máxima da quantidade: dê somente a informação necessária para a piada; (ii) Máxima da qualidade: diga apenas aquilo que é compatível com o mundo da piada; (iii) Máxima da relação: diga apenas o que é relevante para a piada; (iv) Máxima do modo: conte a piada eficientemente.

É importante esclarecer que apesar de parecer que a comunicação *non-bona fide* seja baseada na mentira, Raskin (1985, p. 103-104) assinala que o humor, ao contrário do que se pensava, “parece ser a segunda forma de comunicação mais socialmente aceitável [...] após a comunicação *bona fide*”, pois, ao ter contato com as piadas, o leitor/ouvinte já sabe que o que será dito tem por objetivo provocar o riso.

A base da teoria de Raskin é a noção de *script*, que é “uma porção organizada de informação sobre alguma coisa. É uma estrutura cognitiva internalizada que proporciona ao falante informações sobre como as coisas são feitas, organizadas etc” (RASKIN, 1985, p. 198). A deflagração do humor se dará quando os dois *scripts* opostos forem substituídos, um pelo outro, a partir da descoberta, por locutor, de uma incongruência.

Nesse caso, para que um texto possa ser caracterizado como humorístico, ele precisa atender a dois princípios básicos: a) ser compatível com dois *scripts* diferentes; e b) esses dois *scripts* precisam ser opostos, como exemplifica Raskin (1985²⁵, p. 32) na piada a seguir:

- (1) – O doutor está em casa? – o paciente perguntou num sussurro rouco.
 – Não – sussurrou em resposta a jovem e bela esposa do doutor – Pode entrar.

Em síntese, podemos destacar que, em se tratando de piadas, tem-se a sobreposição de dois *scripts*, a saber: o doutor e a amante. O leitor, atuando cooperativamente, identifica essa incongruência através do “gatilho”, responsável por deflagrar o humor. O final da piada é incongruente com o restante do texto, pois, após a esposa dizer que seu marido, o médico, não estava em casa, ao invés de mandar o paciente voltar outra hora para ser atendido, convida-o para entrar. As pistas linguísticas “sussurro rouco” e “a jovem e bela” auxiliam na reinterpretação da piada que leva ao entendimento de que o homem não se tratava de um paciente, mas de amante daquela mulher e de que o médico está sendo traído.

Para abordarmos a noção de *script* em gêneros multissemióticos, resenharemos o trabalho de Tafarello (2014). Ao se propor a analisar o gênero tira cômica, Tafarello (2014) observou que a imagem também evoca *scripts* do senso comum, assim como os elementos verbais em gêneros puramente linguísticos. Desse modo, a autora assinala que o *script* “é uma ampla porção de informação semântica circundando a palavra e/ou a imagem ou evocada por elas” (TAFARELLO, 2014, p. 99). Um dos exemplos analisados pela autora é a Figura 1:



Figura 1 – tira cômica do blog *Um sábado qualquer*

Fonte: RUAS, C. 1347 – Vacilão 3. **Um sábado qualquer**. 08 jul. 2014, 23h07min.

²⁵ Tradução nossa pode, certamente, sofrer modificações.

O último quadro/cena exemplifica o que é defendido por Tafarello (2014) e que, a nosso ver, muito tem a contribuir para o nosso trabalho. O objeto de discurso Deus, que vinha sendo (re)construído imagetivamente, some de cena, fato comprovado pela sua fala “volto em 6 minutos”. Mas é “a imagem irônica de [Odin] que aciona o gatilho visual do humor, revelando os *scripts* de *divindade vs imperfeição*” (TAFARELLO, 2014, p. 101, grifos da autora). Em outras palavras, a tira brinca com o fato de Odin – deus mais importante da mitologia nórdica – roubar no jogo (fazer 4 gols) em apenas 6 minutos. Rimos, porque nos lembramos do fatídico jogo, na semifinal da Copa das Confederações, cujo placar foi Alemanha 7 x Brasil 1.

O que provocou a mudança de um *script* (divindade) para o outro (imperfeição), fazendo com que o ouvinte reinterprete a piada, chegando ao *script* oposto, foi a imagem irônica de Odin, o gatilho. Para Raskin (1985), existem dois tipos de gatilho:

- a) gatilho da ambiguidade: ao introduzir um segundo *script*, lança uma sombra sobre o primeiro e sobre a parte do texto que o introduziu e impõe uma interpretação diferente, não óbvia.
- b) gatilho da contradição: embora este gatilho opere diferentemente da ambiguidade e seja mais complexo, leva ao mesmo efeito, ou seja, impõe retroativamente uma segunda interpretação. Pode atuar sobre palavras ou sobre sentenças inteiras (RASKIN, 1985, p. 144).

Um exemplo do primeiro tipo de gatilho é o seguinte:

- (2) – Quem era aquele cavalheiro com quem o vi na noite passada?
– Não era um cavalheiro, era um senador.

Verificada a ambiguidade da palavra cavalheiro, que pode significar, ao mesmo tempo, “homem, pessoa do sexo masculino” e “homem educado”, a piada nos leva do *script* senador é homem para o *script* senador não é cavalheiro, mudando a interpretação inicial.

Com relação ao segundo tipo de gatilho, temos o seguinte episódio narrado por Freud ([1905] 1995, p. 258):

- (3) Um velhaco que estava sendo levado à execução numa segunda-feira, observou:
- Bem, esta semana está começando otimamente.

Nas palavras de Tafarello (2014):

neste caso, sem nenhum preparo prévio, ocorre uma mudança no segundo *script*, que é exatamente oposto ao evocado em primeiro lugar. O gatilho começando, compatível com segunda-feira e semana, contradiz o fato de que um começo deve implicar um fim, mas não pode ser o próprio fim (TAFARELLO, 2014, p. 97).

É importante destacar que essa noção de gatilho apresentada por Raskin (1985, p. 144) é puramente linguística e, portanto, não aplicável a gêneros multissemióticos. Nesses gêneros, além do linguístico, elementos como a imagem – linguagem corporal, vestuário, cenário – e o som – voz, barulho – cooperam para a produção do humor, logo, conforme assinala Tafarello (2014), esses elementos também funcionam como gatilho visual/sonoro do humor.

Anos depois de ter elaborado a *Semantic Script Theory of Humor*, Raskin e Attardo (1991) elaboram a *General Theory of Verbal Humor*, uma teoria mais ampla que a anterior, e apresentam os seis conhecimentos necessários ao locutor e interlocutor das produções humorísticas. São eles:

- 1) a linguagem;
- 2) a estratégia narrativa;
- 3) a situação (assunto e personagens envolvidos);
- 4) a oposição de *scripts*;
- 5) o mecanismo lógico (como os dois *scripts* ocorrem na piada); e
- 6) o alvo (personagens estereotipados: loiras, portugueses etc.).

Travaglia (2015), na defesa do humorístico como um tipo²⁶ de texto, pontua, a exemplo de Raskin (1985), que, nesses textos, ocorre “a perspectiva é da comunicação não confiável, ou seja, há um rompimento do compromisso da comunicação com a seriedade” (p. 51). O interlocutor, diante de duas situações antagônicas que se entrecruzam/imbricam, é pego de surpresa, mas é capaz de depreender com eficiência o que é esperado. Para isso ocorrer com eficiência e eficácia, o locutor se valerá de elementos linguísticos – ambiguidades, homônimas – e imagéticos que servirão de gatilhos para a passagem de uma situação para a outra (*non-bona-fide*).

²⁶ Para Travaglia (2015, p. 50), “o tipo é identificado e se caracteriza por instaurar um modo de interação, uma maneira de interlocução [... e], até o momento, identificamos [8] categorias de textos como tipos”.

Dessa forma, em nossa dissertação, “o verbal é visto em paralelo com o visual e [...], juntos, os dois códigos nos permitem analisar não somente as falas, mas também movimentos dentro da encenação, posturas, sentimentos e estados de ânimos dos personagens” (LINS, 2015, p. 178).

Dando continuidade ao levantamento das características que conferem ao gênero esquete humor/grça, a partir da classificação de piadas elaboradas por Dolitsky (1992), os esquetes seriam, como as piadas, socialmente construídos: baseados “na transgressão de regras instituídas socialmente, institucionalmente, regras que se baseiam no ‘politicamente correto’, e, geralmente, elas têm como tema algum tabu” (MUNIZ, 2004, p. 78).

Sobre o conteúdo temático, uma questão se põe fundamental para nós: quais seriam os temas mais recorrentes nos esquetes? Para chegarmos a uma resposta, observamos que, em nosso *corpus*, os esquetes mobilizam, semelhantemente aos textos humorísticos, temas polêmicos, como os estereótipos sociais: gays, travestis, sexo e racismo étnico.

Mas, se bebermos das teorias que apresentam os temas recorrentes em piadas, teremos Raskin (1985) com as classificações: sexual, étnico e político; Freud ([1905] 1995) com dois grandes grupos: sexual e hostil; e Possenti (1998), com diversos temas: “sexo, política, racismo (e variantes que cumprem um papel semelhante, como etnia e regionalismo)” (POSSENTI, 1998, p. 25).

Uma primeira conclusão a que podemos chegar, ao observar a pluralidade de classificações e terminologias, com destaque para os temas sexual e étnico, diz respeito ao propósito comunicativo dos esquetes.

Dada, no entanto, à variedade de abordagens e pesquisas, vale pontuar que, de modo geral,

não parece existir, na verdade, um tipo específico de ‘tema humorístico’: tudo²⁷, em princípio, pode tornar-se objeto do humor. É um facto que nós rimos do fútil como grave, do profano como do sagrado, da felicidade como da desdita; rimo-nos da ilusão, do engano, do amor, da política, da sociedade, dos outros e de nós mesmos; rimo-nos da vida e do sonho, mas também nós conseguimos rir da morte e de muitos outros medos (EREMIDA, 2002, p. 65).

²⁷ Possenti (2015), em artigo recente, denominado “Humor e imaginário sobre práticas científicas”, reconhece que, apesar de outrora ter defendido que não haveria humor científico, teve de rever o que disse.

Em suma, os temas tabus são geralmente mais explorados nesse gênero, dado que ele acontece e é constituído em sua maioria por estereótipos. Vale acrescentar que os vídeos do coletivo “Porta dos Fundos” são postados todas as segundas, quintas e sábados, às 11h, e que o assunto varia de acordo com o que se destaca na mídia durante aquela semana. Apenas para ilustrar, os vídeos postados no final de fevereiro de 2017 foram: “Recife”²⁸, “Apocalipse zumbi”²⁹ e “Carlos”³⁰, todos com a temática do carnaval.

Assim sendo, procuramos evidenciar o papel de elementos linguísticos e imagéticos no processo de referenciação e produção do humor. Em alguns casos, como os que analisaremos nesta dissertação, a chave para compreender o final imprevisto, fonte da comicidade, reside no imagético, e não exclusivamente nas palavras.

É com essas considerações, pois, que podemos afirmar que os esquetes, assim como as piadas, apresentam uma (ou várias) situação(ões) inesperada(s), de modo a levar ao efeito de humor. O diferencial é que o processo de construção de sentido não se ancora apenas em um código semiótico. Conforme já observamos, das imagens emergem *scripts* e gatilhos. Por isso um estudo, mesmo que breve, da multimodalidade se faz necessário neste trabalho.

1. 2. 2 Multimodalidade

A partir então do alargamento no conceito de texto que alude a uma natureza multifacetada, pode-se entender como materialidade textual as diferentes organizações e combinações (inter)semióticas.

²⁸ O esquete “Recife” foi publicado em 23 de fev. de 2017 e possui a seguinte sinopse: “Não é por acaso que o ano só começa mesmo depois do Carnaval. As pessoas precisam entender que é exatamente nessa época que acontecem os seminários, congressos e reuniões mais importantes que você não pode faltar”. Informações extraídas de: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDT0-rnyVUE>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

²⁹ O esquete “Apocalipse zumbi” foi publicado em 25 de fev. de 2017 e possui a seguinte sinopse: “Vídeo de utilidade pública: apocalipses zumbis acontecem uma vez por ano. Se você não quer se tornar um deles, tranque bem a sua casa, ou corra para as colinas. E certifique-se de que sua cidade não promove apocalipses fora de época”. Informações extraídas de: <<https://www.youtube.com/watch?v=SHHClGqcBFg>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

³⁰ O esquete “Carlos” foi publicado em 27 de fev. de 2017 e possui a seguinte sinopse: “Na hora de definir o enredo, as escolas de samba se preocupam muito em escolher temas que vão fazer alguma diferença ao serem abordados. Especialmente se essa diferença vier em forma de milhões de dinheiros oferecidos à diretoria da escola pelos patrocinadores”. Informações extraídas de: <<https://www.youtube.com/watch?v=IeHJoZy6y2Q>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

É importante ressaltar, como aponta Custódio Filho (2011), que, apesar dessas considerações terem sido feitas muito recentemente em LT, Martins (1994) já alertava para a necessidade de se olhar para as outras linguagens na compreensão dos sentidos do texto. Assim assinala:

seria preciso, então, considerar a leitura como *um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem*. Assim, o ato de ler se refere tanto a algo escrito quanto a outros tipos de expressão do fazer humano, caracterizando-se também como acontecimento histórico e estabelecendo uma relação igualmente histórica entre o leitor e o que é lido (MARTINS, 1994, p. 30, grifo da autora).

Apesar do estudo de Martins (1994) tratar da leitura, se a concebemos como “um processo de compreensão não importando por meio de que linguagem”, assumimos que o objeto a ser lido, o texto, é – ou pode ser – composto por várias semioses. Daí a importância de hoje tratarmos dos muitos gêneros textuais que não foram objetos de análise por anos, pois se apresentam com as mais diversas composições de linguagem.

Nesse cenário, somos chamados, a todo tempo, a interpretar e produzir sentidos. Seja quando, em um jogo de xadrez, temos de fazer a leitura do adversário para contra-atacá-lo; seja quando interpretamos as expressões faciais e corporais numa relação sexual; seja quando, de frente a uma conta matemática, conseguimos fazer a sua completa interpretação até resolvê-la.

O estudo dos textos multimodais, a saber, “qualquer texto cujos significados são realizados por meio de mais de um código semiótico” (KRESS & van LEEUWEN, [1996] 2006, p. 177), tem ganhado destaque em nossa área. Nesta dissertação, nosso intento é avaliar esquetes. Um gênero multissemiótico em que verbo – a fala dos personagens –, imagem – as roupas, o cenário, etc. – e som – barulhos, tom de voz, etc. – se misturam para produzir os sentidos.

Desses trabalhos, destaca-se uma das principais tendências nas reflexões acerca da presença da imagem em textos multimodais, a Gramática do Design Visual, proposta por Kress & van Leeuwen ([1996] 2006), amplamente utilizada por linguistas brasileiros, e que assume que

o lugar, uso, função e valoração da linguagem na comunicação pública está mudando. Ele está se movendo de seu papel inicial, imutável, como o modo de comunicação, para o papel de um modo entre outros, para a função, por exemplo, de ser um modo para comentar, para ratificar, ou para rotular, embora mais em alguns domínios que em outros, e mais rapidamente em umas áreas que em outras (KRESS & VAN LEEUWEN, [1996] 2006, p. 36).

Ou seja, as imagens não são meros artefatos estilísticos ou estão a serviço de efeitos estilísticos, mas constituem a própria comunicação. São cruciais para a produção dos sentidos, como vemos na análise da tira cômica feita por Ramos (2015):



Figura 2 – *Grump*, de Orlandeli

Fonte: <<http://orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

A tira de Orlandeli é composta de dois momentos: à esquerda está um quadro com indicações semelhantes às de uma bula de remédio; à direita, estão *Grump* e seu cachorro. *Grump* pergunta ao animal “o que fala sobre o **meio por cento**” (o negrito consta na tira). Nas palavras de Ramos (2015),

o rosto de *Grump* funciona como gatilho [...] que leva à leitura *non-bona-fide* ou ao modo jocoso de comunicação: o inesperado fato de o personagem ter sido tão azarado a ponto de ocorrer especificamente com ele o menor percentual de efeito colateral do medicamento. Vê-se que a imagem, nessa tira, foi um ponto-chave para a produção do efeito de humor (RAMOS, 2015, p. 145, grifos do autor).

E para a compreensão global da tira. Dada a importância das outras semioses na composição dos textos, os teóricos da Gramática do Design Visual têm por objetivo descrever “a maneira como os elementos representados – pessoas, lugares e coisas – combinam-se nos ‘enunciados’ visuais de maior ou menor complexidade e extensão” (KRESS & van LEEUWEN, [1996] 2006, p. 1).

Em nossa pesquisa, essa “sintaxe” das imagens não será utilizada, pois “nem todos os critérios de análise das imagens indicados nas metafunções dos autores se prestam do mesmo modo à (re)construção das referências” (CAVALCANTE, 2015, p. 218). O que nos interessa é o

posicionamento teórico assumido por Krees & van Leeuwen ([1996] 2006) de abordar com igualdade os modos semióticos que constituem os textos.

No Brasil, um dos primeiros trabalhos que se desafia a analisar como os processos referenciais se dão em gêneros multimodais é o de Ramos (2007). Em sua tese de doutorado, ao observar como os objetos de discurso se comportam nas tiras cômicas, ele chega à conclusão de que os elementos imagéticos se comportam da mesma forma que as expressões nominais referenciais em um texto verbal. A introdução, retomada e transformação dos referentes também se dá imageticamente.

O que podemos observar é a não exclusividade do elemento verbal na (re)elaboração dos objetos de discurso. Segundo Mondada ([2003] 2005):

numa abordagem interacionista da referência,[...] são as práticas referenciais manifestadas na interação social que são objetos de análise – práticas languageiras, mas também **práticas gestuais, movimentos no espaço, orientação do olhar**; os referentes visados por estas práticas não são tratados como preexistindo a elas, mas como instaurados na realização e no desenrolar da atividade referencial, pela maneira mesmo como esta é reconhecidamente organizada (p. 12, grifos nossos).

Desconsiderar essas práticas languageiras constitui uma perda para a compreensão de como os referentes (e o próprio gênero) são construídos/constituídos. Como exemplo, em estudo realizado sobre expressões nominais que atuam para a produção do efeito humorístico, Carmelino (2015) seleciona fragmentos do gênero *stand-up comedy*³¹, porém, por uma recorte da autora, a análise fica restrita ao linguístico.

A autora procede à análise do *stand-up comedy* “Carlota Joaquina” e assinala que “embora o exemplo [...] contenha várias expressões nominais atuando como anáforas definicionais [...] as sequências descritivas ‘espanhola de nascimento’ [...] não criam uma situação humorística” (p. 104-105).

No entanto, ao recorrermos ao vídeo³² desse espetáculo, verificamos que, no momento em que é proferida a sequência descritiva “espanhola de nascimento”, a atriz se vale de um gesto (Figura 3) – afaga os seios – para provocar humor. Desse modo, o que provoca o humor, nesse caso, é a relação entre a expressão linguística “espanhola de nascimento” e o gesto que

³¹ Carmelino (2015) denomina seu corpus de esquete, porém, para nós, trata-se do gênero *stand-up comedy*. Um espetáculo de humor no qual apenas um comediante/ator se apresenta em pé construindo piadas originais.

³² Disponível em <<http://tercainsana.virgula.uol.com.br/videos/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

não é aleatório. Além de caracterizar a atriz como uma mulher “destemida, valente, corajosa” – um dos significados de “peituda” – o gesto sugere outro sentido, com conotação sexual, a posição sexual em que a mulher coloca os peitos entre o órgão sexual masculino.



Figura 3 – Carlota afaga os seios (00:43 min)

Fonte: YOUTUBE. Terça Insana – CARLOTA JOAQUINA. Disponível em: <<http://tercaainsana.virgula.uol.com.br/videos/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Como tratamos de um *corpus* originário do teatro, assumimos que a linguagem do teatro “é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge do texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 2003, p. 54). Nos esquetes, as palavras têm sua significação linguística, porém, acompanhadas de expressões faciais e/ou gestos, podem assumir novas significações, como é o caso da expressão “espanhola de nascimento”.

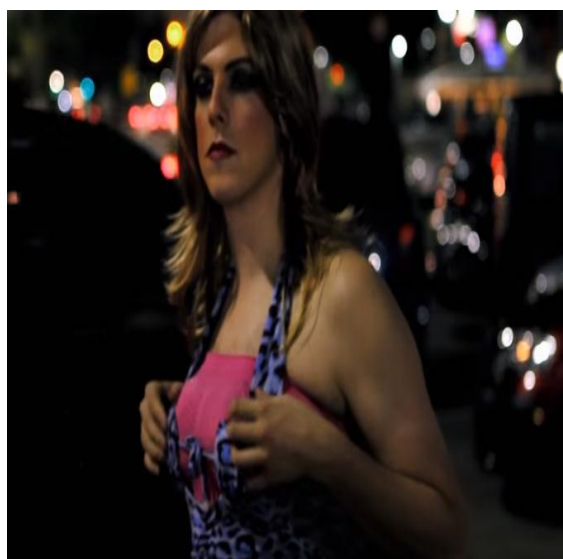
Apenas a critério de exemplificação, Bergson (1987), que analisava peças teatrais, assinalava que as fisionomias e expressões, com destaque para a feiura e as deformidades, constituem formas de “comichidades”, posto que, de modo geral, ampliam-se desproporcionalmente essas formas para provocar o humor.

Nesse sentido, como veremos nas análises, todas as semioses cooperam na produção dos sentidos. As principais que destacamos nos esquetes são: a) a palavra/texto; b) a expressão facial; c) os gestos; d) a maquiagem; e) a roupa; f) o cenário; e g) os sons. Sem termos a pretensão de esgotar as considerações sobre essas semioses, vamos explicar o que entendemos por cada uma, bem como mostrar como elas podem ser úteis na (re)construção dos sentidos.

A palavra é o próprio roteiro que é decorado e proferido pelo ator quando este está em cena/gravando. A expressão facial, por sua vez, pode tornar mais expressiva a fala do ator (olhos estreitos e olhar fixo demonstrando irritação), ou atenuá-la (cabeça baixa, olhos caídos demonstrando tristeza, fragilidade). Os gestos são todos os movimentos ou atitudes do corpo. Eles podem, quando utilizados sozinhos, serem compreendidos perfeitamente, como é o caso do gesto feito por um punho fechado mantido com o polegar estendido para cima, vulgarmente chamado de “joia”. É, aqui no Brasil³³, feito como forma de aprovação. Mas há gestos, como o que analisamos na Figura 3, que, somados à palavra, reconstroem o sentido por ela evocado isoladamente.

A maquiagem contribui para a construção do personagem. Se velho ele for, a maquiagem vai explorar e abusar das linhas do seu rosto para criar o efeito das rugas; passar algo nos lábios para tirar o rosado, pois os idosos têm os lábios mais esbranquiçados. Se o personagem for uma *drag queen* ou um travesti, o ponto forte será o exagero. Como o objetivo é esconder as feições masculinas, desenharam uma nova sobrancelha, abusam do brilho e do efeito luz e sombra para afinar algumas partes do rosto.

A roupa, conforme assinala Kowzan (1988, p. 109), pode significar “o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião”. Além disso, a roupa pode dizer do clima no qual aquele personagem está inserido, entre outras coisas. Para ilustrar, tomamos os esquetes “Massagem” (Figura 4) e “Traveco da firma” (Figura 5).



³³ Os gestos são convenções e suas significações são próprias de cada cultura (cf. ALCURE, 1996).

Figura 4 – Massagista e cliente (00:00 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – MASSAGEM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Figura 5 – Maurício (00:11min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Na Figura 4, a roupa da mulher, de cor branca, e a ausência de roupa do homem definem a posição de cada um na cena: ela é massagista e ele, cliente. Na Figura 5, a roupa extravagante e mal ajustada ao corpo sinaliza para o sexo do personagem: ele é travesti.

Entendemos aqui como cenário, toda a ambientação onde se passa o esquete. Ele pode ser um sinalizador de um lugar geográfico (montanha, céu, terra); de um lugar social (praças, bares, hospitais, escolas); ou de uma época histórica (templos religiosos e castelos).

Por fim, apesar de não termos o objetivo de analisar a voz dos atores (tom, altura, timbre etc.), os sons também são importantes na construção dos sentidos do texto. Alguns deles podem sinalizar o clima/tempo atual (barulho de chuva, ventania, etc.) e ações dos personagens (barulho de jogo de futebol, barulho de digitação, etc.).

Assim sendo, incorporar os demais signos ao escopo da LT se faz necessário para, como no caso desta dissertação, apresentar e analisar de que forma se dá o processo de referenciação. Portanto, para nossa pesquisa, a multimodalidade é constitutiva dos textos. Ao assistir a um esquete, o interlocutor leva em consideração, para o entendimento completo do texto, todos os elementos ali presentes e integrados na materialidade.

Nas análises que propomos nesta dissertação, considerando o *corpus* selecionado para este trabalho, desenvolveremos melhor essas questões ao descrevermos como se dá o processo de (re)construção dos objetos de discurso e como essa (re)construção – que se vale de várias semioses – atua para a deflagração do humor.

2. REFERENCIAÇÃO

2. 1 Os processos referenciais

Em uma abordagem necessariamente inter(intra)disciplinar, os atuais estudos do texto em perspectiva sociocognitiva e interacional propõem um alargamento da concepção de texto³⁴. Texto e discurso passaram a ser entendidos como sobrepostos/imbricados (Cavalcante et al., 2010; Koch, 2004; Marcuschi, 2007a, 2007b, 2008; Ciulla, 2008), e imperativo se faz “um olhar multidisciplinar, que contribua para o avanço no entendimento dos fenômenos” (CUSTÓDIO FILHO, 2011, p. 55) referenciais.

Nesse sentido,

o texto é a unidade funcional que não somente permite a integração, como também viabiliza diversas formas de representar o mundo, de transformá-lo e de, a um só tempo, reconstruir-se a partir dessa dinâmica emergência dos sentidos, que envolve toda espécie de heterogeneidades enunciativas, dentre elas as relações intertextuais e interdiscursivas (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO e BRITO, 2014, p. 20).

A partir dessa perspectiva dos estudos em LT que, para estudar a forma como as coisas do mundo são referenciadas pelo homem, deixa para trás a tese representacionista³⁵, e se ancora em uma visão construcionista e interacional³⁶, a linguagem é a guiadora do(s) sentido(s) e “operadora da conceptualização socialmente localizada através de um sujeito cognitivo, em situação comunicativa real, que produz significados como construções mentais a serem sancionadas no fluxo interativo” (SALOMÃO, 1999, p. 64).

Essas reflexões e avanços nos permitem afirmar que, nesse cenário, a construção da coerência leva em consideração os conhecimentos (linguísticos, enciclopédicos, interacionais) que locutor e interlocutor carregam consigo e ainda partilham dentro dos variados contextos onde emergem, numa atividade negociada e interativa, os referentes.

³⁴ A este respeito, ver a obra de Koch (2004) que apresenta as várias concepções de texto ao longo dos anos de evolução da LT.

³⁵ Nas palavras de Costa (2007, p. 55): “optar pela tese representacionista significa assumir [...] a ideia de um mundo dado a priori, estável (que se deixa representar pela linguagem). É admitir, a partir daí, a existência de um sujeito totalmente separado da realidade que é objeto de seu conhecer, capaz de olhá-la e desenhá-la em sua mente”.

³⁶ Hipótese Sociocognitiva da Linguagem (cf. SALOMÃO, 1999).

Os objetos de discurso “são representações semióticas instáveis” (CAVALCANTE et al, 2010, p. 233), reformuláveis e reconstruídos na interação entre os coenunciadores e indicados por pistas (a depender do gênero e do código semiótico). Como explica Cavalcante et al. (2010), o objeto de discurso é

uma criação que vai se reconfigurando não somente pelas pistas que as estruturas sintático-semânticas e os conteúdos lexicais fornecem, mas também por outros dados do entorno sociodiscursivo e cultural que vão sendo mobilizados pelos participantes da enunciação (CAVALCANTE et al., 2010, p. 235).

A partir da década de 1990, os estudos em referenciação começam a avançar com Mondada e Dubois ([1995] 2003) e Apothélos e Reichler-Béguelin ([1995] 2003) que questionaram a concepção (clássica) de referência como espelho do mundo. Aqui no Brasil, Koch e Marcuschi (1998) implementam esses estudos e defendem serem os referentes/objetos de discurso entidades construídas no e pelo discurso de modo que essas entidades não preexistem ao texto, mas se (re)constróem à medida em que vai se dando o discurso.

Como assinala Marcuschi (2002), atuamos discursivamente sobre o mundo e, portanto, o objeto é do discurso e deverá ser (re)construído por expressões referenciais durante todo o discurso. O que se leva em conta nesse processo é o “projeto de querer-dizer”. Com isso, a seleção do léxico (entre outros recursos de linguagem), revela como os sujeitos veem e (re)elaboram realidades. Daí Koch (2004) defender a natureza dinâmica desses objetos que se transformam na medida em que o texto progride.

Ao aceitarmos esses pressupostos, assumimos que o processo de recategorização diz respeito a todas as ampliações e/ou reformulações pelas quais os objetos de discurso passam. Se tratada de uma perspectiva cognitivo-discursiva, como esclarece Lima (2009), se faz necessário entender que

i) a recategorização nem sempre pode ser reconstruída diretamente no nível textual-discursivo, não se configurando apenas pela remissão ou retomada de itens lexicais; ii) em se admitindo (i), a recategorização deve, em alguns casos, ser (re)construída pela evocação de elementos radicados num nível cognitivo, mas sempre sinalizados por pistas linguísticas [e imagéticas], para evitar-se extrapolações interpretativas; iii) em decorrência de (ii), a recategorização pode ter diferentes graus de explicitude e implicar, necessariamente, processos inferenciais (LIMA, 2009, p. 57).

Mondada e Dubois ([1995] 2003), duas das principais expoentes do assunto, defendem que a ligação entre mundo/objeto e palavras não é direta e verdadeira, mas, intermediada pela

referência. O que dá sentido às coisas no mundo é a construção/elaboração dos referentes “na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (MONDADA e DUBOIS, [1995] 2003, p. 20).

Segundo esse postulado, esse processo vai além da simples remissão e retomada de elementos. É, pois, não linear, “um movimento de idas e vindas a que se submetem os que se aventuram na busca pelos sentidos” (SILVA e CUSTUDIO FILHO, 2013, p. 83).

Na mesma posição dos autores citados, Koch (2004) afirma que

a discursivização ou textualização do mundo por via da linguagem não se dá como um simples processo de elaboração de informação, mas de (re)construção do próprio real. Ao manipularmos uma forma simbólica, usamos e manipulamos tanto o conteúdo como a estrutura dessa forma. E, desse modo, também manipulamos a estrutura da realidade de maneira significativa (KOCH, 2004, p. 81).

O que se busca com esses estudos é entender e avaliar o modo pelo qual os sujeitos referem-se uns aos outros e ao mundo em uma estrutura – o gênero esquete – pouco estudada e com um conteúdo rico em abordagens como os temas tabus.

Cavalcante (2011) dividiu os processos referenciais em: i) introdução referencial e ii) anáforas. Esses dois grandes grupos teriam como diferença básica a presença ou ausência de um elemento ancorador no contexto.

Na introdução referencial, o objeto de discurso é introduzido no texto sem que antes, por qualquer expressão linguística e/ou imagética, tenha sido mencionado. Já nas anáforas, ocorre a remissão/retomada de algum objeto de discurso anteriormente saliente no texto. Nas palavras de Cavalcante (2011),

poderíamos resumir esses dois grandes processos referenciais, fundamentados nesse critério de menção no contexto, dizendo assim: há duas funções gerais das expressões referenciais: 1) introduzir formalmente um novo referente no universo discursivo; 2) promover, por meio de expressões referenciais, a continuidade de referentes já estabelecidos no universo discursivo (CAVALCANTE, 2011, p. 59).

Essa proposta classificatória, entretanto, apresenta algumas questões que merecem ser destacadas. A primeira questão diz respeito ao critério “menção referencial” utilizado para diferenciar os processos referenciais. Se concebemos os objetos de discurso como entidades que emergem e se reelaboram evolutivamente no universo textual, é preciso

desatrelar a concepção de referentes da condição de uma necessária materialidade por meio de uma expressão referencial, de modo que nem sempre o referente é homologado por meio de uma expressão referencial textualmente explícita (LIMA e FELTES, 2013, p. 33).

2. 2 As introduções referenciais

Para tratarmos das introduções referenciais, apoiar-nos-emos na tese defendida por Cuilla (2008) e Silva (2013) de que ténue seria a diferença entre introdução de um referente e as anáforas indiretas.

Segundo Koch e Elias (2009), os processos de introdução referencial estariam divididos em dois, a saber: ancorado e não ancorado. Elas explicam:

Quando o escritor introduz no texto um objeto de discurso totalmente novo dizemos que produziu **uma introdução não ancorada**. Quando representado por uma expressão nominal, esta opera uma primeira categorização do referente [...]. Por sua vez, o escritor produz **uma introdução (ativação) ancorada** sempre que um novo objeto de discurso é introduzido no texto, com base em algum tipo de associação com elementos já presentes no cotexto ou no contexto sociocognitivo dos interlocutores (KOCH e ELIAS, 2009, p. 134, grifos das autoras).

Cavalcante (2011), por sua vez, ao tratar das anáforas indiretas, assinala que “essa estratégia, em que um novo referente é apresentado como já conhecido, em virtude de ser inferível por conta do processamento sociocognitivo do texto, é chamada de **anáfora indireta**” (p. 125, grifos da autora).

Como podemos observar, o conceito de introdução referencial ancorada, elaborado por Koch e Elias (2009) e o de anáfora indireta, proposto por Cavalcante (2011) são próximos, pois o critério utilizado é o mesmo: o da categorização inicial (des)vinculada ao co(n)texto. Por esta razão, Cuilla (2008) assinala que

as anáforas podem ter uma fonte mais ou menos explícita, que pode ou não ser reconhecida pelo interlocutor, e que pode ou não ser essencial para que o referente seja construído; no caso de a fonte não ser reconhecida, trata-se de uma introdução referencial (CUILLA, 2008, p. 70)

Assim, Cuilla (2008) defende que as entidades podem ser consideradas conhecidas, total ou parcialmente, na primeira aparição no texto, ou seja, nas introduções as quais teriam por conceito o seguinte: “o caso em que um referente novo é apresentado para o discurso, sem ativação de qualquer fonte (a não ser o conhecimento enciclopédico)” (CUILLA, 2008, p. 63),

o que evidencia a proximidade que as introduções têm das anáforas e a entender que as diferenças entre esses fenômenos são menos evidentes do que se achava.

No entanto, concordamos com Cavalcante e Brito (2016, p. 126) quando dizem: “insistimos na necessidade de discretizar os fenômenos linguísticos para que seja possível falar sobre eles e descrevê-los”. Isso implica, elas continuam, “caracterizar cada um pelos papéis que desempenham nas práticas discursivas”.

Ampliando a discussão, Cavalcante (2004) acrescenta o elemento dêitico ao conceito de introdução referencial e assinala que há ainda casos nos quais o que vai existir “é a pressuposição pragmática de que o coenunciador sabe do que se trata, e de que, mesmo que não saiba exatamente, alguns indícios contextuais posteriores o levarão a reconstruir o objeto discursivo, ainda que vagamente (CAVALCANTE, 2004, p. 2).

Dentro dessa perspectiva, a dêixis é responsável por localizar/identificar, em uma situação de enunciação com pelo menos um enunciador e um coenunciador; marcada por um espaço-tempo definidos, as pessoas, objetos, eventos e processos. Caberá ao coenunciador interpretar adequadamente os apontamentos (construção dos referentes) feitos pelo enunciador.

Em suma, assumimos que os limites entre introdução referencial, anáforas e dêixis são fluidos. A determinação dos processos referenciais, dessa forma, depende “do uso das expressões e de como podemos interpretá-las, como numa espécie de jogo, em que, de um lado, está o enunciador que fornece pistas e indica um caminho e, de outro, o seu interlocutor, que reconhece traços e constrói sua versão” (CUILLA, 2008, p. 70).

A fim de tornar mais clara nossa exposição, tomaremos o esquete *Travesti* (Figura 6) como exemplo. Para isso, será necessário considerar não só a intenção pré-definida referente ao propósito discursivo, se tratando de um esquete, mas também, em relação à progressão textual, ou interacional, que envolve os interlocutores.

No esquete, vemos, inicialmente, uma relação entre os dois participantes da cena, passada em um ambiente de intimidade: o quarto. A ação do casal é de carícias, até o momento em que o homem, ao passar a mão pelo corpo da personagem que o acompanha, fica nervoso (Figura 6) e faz uma indagação sobre o órgão genital dela que, até aquele momento, era categorizada por mulher. A resposta causa surpresa ao homem, que reclama da situação por não ter sido avisado antes sobre aquela condição.



Figura 6 – Homem beijando uma mulher

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVESTI. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

O diálogo travado é o seguinte:

MIGUEL – (*levanta-se irritado*) Pera aí, pera aí. Que porra é essa aqui?

MULHER – (*olha pra baixo*) Do que que você está falando? ...

MIGUEL – Disso aqui embaixo. Que isso aqui?

MULHER – minha buceta?!

MIGUEL – (*gritando*) Caralho! ... (cospe no chão) Tem coisa que tem que avisar. Porra! (transcrição nossa).

Merece destaque o fato do diálogo sozinho não fazer tanto sentido quanto acompanhado da imagem. Neste exemplo, podemos entender que o humor se dá por meio da quebra de expectativa, pois o que seria uma cena comum diante do pré-estabelecido socialmente (um homem e uma mulher em uma cena de sexo), é rompida pela pergunta de um dos atores sobre a sexualidade da outra personagem em cena.

As expressões destacadas no diálogo correspondem a expressões dêiticas de espaço, mais especificamente, introduções referenciais dêiticas. A interpretação completa do referente “boceta”, “vagina” exige o preenchimento de informações sobre o contexto de comunicação. No exemplo em questão, o homem, por ter saído da Barra da Tijuca e ter ido à Lapa, (local frequentado por muitos travestis), acreditava que a pessoa que o acompanhava era um travesti, pois, segundo ele, tinha maquiagem de travesti, buço grosso, CC (mau cheiro nas axilas) masculino. A surpresa do homem ao perceber que sua acompanhante tem um órgão feminino, ao invés de um masculino, causa uma recategorização referencial.

Em outras palavras, o fato inusitado, que acabou por desencadear uma atmosfera de surpresa, reconstruiu o referente. Isso, para Custódio Filho (2011), denomina-se mudança por correção que

consiste nas transformações diretamente envolvidas no efeito de surpresa e/ou, eventualmente, nas mudanças no estatuto dos personagens as quais se orientam em sentido contrário ao que se vinha construindo até então [...]. [N]esse caso, a modificação tem a função específica de corrigir a construção referencial, a fim, principalmente, de que a nova formulação cause impacto no interlocutor (CUSTÓDIO FILHO, 2011, p. 195).

Abrindo mais as discussões, em sua dissertação de mestrado, Silva (2004) tinha como *corpus* notícias policiais e, ao analisar os processos referenciais ali contidos, observou que as expressões que introduziam o objeto de discurso já no título do texto apresentavam um juízo de valor, o que apontava para determinada posição do enunciador. Esclarece Silva (2004):

Diferente das expressões anafóricas, as quais remetem sempre a uma âncora do contexto, o introdutor de referente apresenta-o pela primeira vez, fazendo uma antecipação que será essencial para que o leitor, “sozinho”, formule sua opinião e muitas vezes concorde com a do enunciador (SILVA, 2004, p. 66).

Corroborando com o proposto em Silva (2004), Jaguaribe (2005) assinala:

outra ocorrência de recategorização muito produtiva no texto literário é, por exemplo, aquela que se processa explicitamente no nível linguístico, às vezes por uma metáfora, às vezes por uma expressão não trópica, sobre um objeto do mundo que está categorizado na mente do enunciador. Não se explicitando em nenhum lugar do texto, esse objeto já aparece recategorizado, o que exige que haja entre enunciador e coenunciador um conhecimento partilhado específico, ou que o coenunciador possa reconstruir, por meio de seus conhecimentos enciclopédicos ou de suas viências, a rede de relações feitas cognitivamente pelo enunciador (JAGUARIBE, 2005, p. 40).

Tanto as análises de Silva (2004) quanto às de Jaguaribe (2005) defendem que as introduções referenciais podem vir recategorizadas. Isso porque o processo de recategorizar um objeto não se dá em um único e pontual momento do texto, mas ao longo do texto. Ocorre um movimento de “idas e vindas” no qual, no decorrer da leitura, é que se constrói a imagem orientada argumentativamente pelo enunciador. Mas ainda não podemos afirmar que todas as funções referenciais – introdução, anáfora e dêixis –, podem se apresentar recategorizadas.

Silva e Custódio Filho (2013) ampliam as discussões ao analisar títulos de editoriais e concluem que “o adiantamento argumentativo garantido na introdução referencial é alargado

quando da leitura do texto, e apenas no movimento de ida e volta é que se efetiva a construção referencial” (SILVA e CUSTODIO FILHO, 2013, p. 80).

O que eles propõem é que “a ação de introduzir um referente no discurso pode não se restringir a simplesmente colocar em evidência um objeto que passará por transformações; a carga avaliativa do ponto de vista já se percebe na própria inauguração do referente” (SILVA e CUSTODIO FILHO, 2013, p. 76).

Com atenção especial às introduções referenciais, Silva (2013), em sua tese, observa que a única característica que os trabalhos em referenciação apresentavam para esse fenômeno era a de não ter sido citado antes no cotexto. Entretanto, suas análises revelaram a possibilidade de o objeto de discurso já vir recategorizado em sua primeira aparição no texto. A seguinte nota jornalística exemplifica:



Figura 7: Nota Jornalística

Fonte: Revista Época, 29 de out. de 2012, p. 37.

No título dessa nota jornalística o objeto de discurso “Zequinha Aristides” é introduzido por “Eike Batista”. Essa escolha, no entendimento de Silva (2013) recategoriza, já no título, o objeto e evidencia a principal característica dos processos referenciais: a possibilidade de transformação, não linear, no texto. Na análise de Silva (2013)

destacamos as operações textuais de ativação do conhecimento enciclopédico do interlocutor e, muitas vezes, a *orientação do ponto de vista*, desde o título até o final da leitura. Para conseguir guiar o leitor, muitas vezes o enunciador força o leitor a *buscar em sua memória* outros textos, junto com outras informações guardadas no seu conhecimento de mundo. Conforme o enunciador noticia o fato, ele seleciona expressões e imagens que atendem ao objetivo de convencer o leitor sobre um argumento

em relação a pessoas (políticos, celebridades, etc) ou eventos (SILVA, 2013, p. 114).

O posicionamento desses autores em muito contribui para as pesquisas em LT. Apesar de não concordarmos com o posicionamento de que haveria introduções referenciais recategorizadas, uma vez que “entendemos que a função das introduções é apresentar o referente no universo textual. A recategorização se elabora na mente dos interlocutores ao longo da interpretação do texto, por isso a reputamos como um fenômeno peculiar às anáforas” (CAVALCANTE E BRITO, 2016, p.128). No entanto, reconhecemos que esses estudos evidenciam que a carga avaliativa do ponto de vista do autor do texto já é percebida na própria inauguração do referente. Adotamos, numa perspectiva sociocognitiva e interacional, que os enunciadores constroem os objetos de discurso ao longo do texto e que os “processos referenciais, incluindo as introduções referenciais, implicam um reajuste, isto é, normalmente há algum conhecimento de base sobre os objetos referidos que é reformulado e completado pela atividade dos falantes” (CUILLA, 2008, p. 69).

Considerando a discussão que propusemos, o nosso posicionamento pode ser melhor compreendido a partir da análise do texto que segue:

(1) 2016 – ano do golpe contra o povo, o Brasil e a democracia

O ano chega ao fim e 2016, com certeza, vai ficar na história como o ano da traição. Contra o Brasil, o povo e a democracia. E que começou muito antes, desde a divulgação do resultado da eleição de 2014, quando os perdedores iniciaram a conspiração e a preparação do golpe parlamentar, judicial e midiático concretizado em 2016.

A conspiração golpista que levou o ilegítimo e sem votos Michel Temer à Presidência da República, sabotou o governo de Dilma Rousseff, paralisou o Congresso Nacional, impediu a tomada de medidas fundamentais para a continuidade do desenvolvimento e está na raiz da grave crise que esfarela a economia e levou, em 2016, ao catastrófico número que supera os 12 milhões de desempregados, com previsão de crescer ainda mais em 2017.

Esta talvez seja a principal imagem do golpe concretizado em 2016, cujo custo cai totalmente sobre os ombros dos trabalhadores.

O objetivo dos golpistas ficou claro com as medidas anunciadas desde a tomada do governo por Michel Temer, ainda em 12 de maio de 2016. Uma delas era sabotar a Operação Lava Jato para proteger os políticos que promoveram e dirigiram o golpe [...].

Fonte: Disponível em: < http://vermelho.org.br/editorial.php?id_editorial=1647&id_secao=16>. Acesso em 01 jan. 2017.

Nesse editorial, é feita uma retrospectiva política do ano de 2016, com particular atenção para o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, e uma defesa negativa desse processo. Com o avançar da leitura, observamos a cadeia referencial ser construída: já no título, anuncia-se que

aconteceu um golpe contra a democracia; depois, as expressões nominais referenciais “ano da traição”, “o resultado da eleição”, “golpe parlamentar, judicial e midiático”, “o ilegítimo”, “golpistas”, entre outras, vão desenhando e construindo os referentes do texto.

Apesar da posição política de cada pessoa, acreditamos ser esse texto de fácil leitura e compreensão por qualquer leitor. Seja ele pró ou contra o *impeachment*, antes mesmo do final da leitura e mesmo sem ter encontrado a expressão nominal referencial “o *impeachment*”, será capaz de entender de que não se está tratando de golpe militar e/ou golpe de estado³⁷. Contudo, há algo interessante a ser pontuado. Se, por um lado concordamos com o posicionamento do autor de que realmente se trata de um golpe, por outro, reconhecemos que esse golpe se deu através de um ato legítimo, previsto na Constituição Federal. Por isso, podemos assinalar que essa operação lexical inaugura o referente com uma carga de significação necessária aos propósitos do autor do texto.

Desse modo, aqui não há uma recategorização na própria introdução do referente. Ao contrário. Para o autor do texto, o processo de impedimento da presidente Dilma Rousseff foi um golpe disfarçado. Não se trata, portanto, de uma recategorização de “*impeachment*”. Sendo assim, não consideramos esses casos introdução referencial recategorizada. O que merece destaque, nas análises, é identificar qual a orientação argumentativa que o autor pretende com aquela introdução.

2. 3 As anáforas e as continuidades referenciais

Desde 1995, Apothéloz e Reichler-Béguelin ([1995] 2003) pontuavam que “não há tipologia satisfatória dos fatos anafóricos” (p.169). Aqui no Brasil, Koch e Marcuschi (1998) corroboraram com essa assertiva e assinalaram que os fatos anafóricos “não [são] de todo compreendida e provavelmente mal-compreendida” (p. 172).

Apoiados nesses pressupostos, Ciulla (2008) assinala que “os elementos anafóricos têm *fontes* no texto, mas não necessariamente *antecedentes correferenciais*” (p. 46, grifos da autora). No exemplo (5), retirado de Apothéloz e Reichler-Béguelin ([1995] 2003), o referente é

³⁷ Segundo o Dicionário eletrônico Caldas Aulete: 1 Usurpação violenta do governo de um país, ger. por pessoa(s) ou grupo(s) no poder. 2 Ato de um governo para manter-se no poder além do tempo previsto em lei ou na Constituição. (Disponível em: <http://www.aulete.com.br/golpe>. Acesso em 01 jan. 2017).

inicialmente apresentado/introduzido como “um consomê à moda do chefe” e, na sequência, retomado com o pronome “Ela”, sem causar nenhum prejuízo à compreensão do texto por parte do leitor.

(5) [O guarda traz a refeição.]

Primeiro prisioneiro: – Que é isso?

Guarda: - Um consomê à moda do chefe...

[Os homens começam a comer...]

Segundo prisioneiro: - **Ela** não é 'tomável'.

(APOTHÉLOZ e REICHLER-BÉGUELIN, [1995] 2003, p. 255)

Apesar de se verificar uma aparente falta de concordância entre o referente introduzido (“Um consomê à moda do chefe” – masculino singular) e o pronome que o retoma (“Ela” – pronome feminino singular), o que se objetivava, com essa retomada, não era substituir a primeira forma, mas redefinir o referente como “sopa” ou “gororoba”, algo ruim para se tomar. Isso significa dizer que as anáforas podem, além de retomar referentes ampliando-os, instituir novos referentes.

Nesse sentido, as características de retomada e remissão a um antecedente, própria das anáforas, não devem ser confundidas com a noção de correferencialidade, visto que, questiona Ilari (2001),

a anáfora não é apenas um mecanismo de preservação de referentes, e nem mesmo um mecanismo de preservação de conteúdos. Tem pouco a ver com formas, e tem pouco a ver com o mundo; ao contrário, tem muito a ver com o modo como armazenamos o mundo em algum ‘buffer cognitivo’ (ILARI, 2001, p. 213).

Isso nos leva ao entendimento de que as anáforas diretas também exigem dos interlocutores um cálculo inferencial³⁸ dado que as várias retomadas a esse objeto, ao longo do texto, fá-lo-ão sofrer ampliações, (re)categorizações, (re)construções. No exemplo (5), as informações que revelam o referente não estão no sentido literal e gramatical das palavras, mas nos conhecimentos partilhados e negociados no diálogo. Porém, tradicionalmente, é com base na característica correferencial/não-correferencial que as anáforas são divididas em diretas e indiretas.

³⁸ Para Marcuschi (2000), “inferir é realizar um raciocínio em que, com base em alguns conhecimentos (pessoais, textuais, contextuais, enciclopédicos, etc), se chega a outros conhecimentos (não necessariamente novos)” (p. 19).

As anáforas diretas, para alguns pesquisadores (MARCUSCHI, 2005; KOCH, 2004; KOCH E ELIAS, 2006), caracterizam-se por retomar um referente anteriormente introduzido no texto. Ao passo que as indiretas, através das âncoras, caracterizam-se por introduzir um novo referente. Essa classificação, no entanto, além de apresentar o problema já discutido sobre a coincidência entre introdução referencial e anáfora indireta, apresenta o problema³⁹ da crença de que seria possível recuperar direta e completamente um referente.

Ao analisar o exemplo (6), Ciulla (2008) observa que as anáforas diretas, além de retomar, ampliam o referente.

- (6) Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso.
(Clarice Lispector, *Fuga*)

No exemplo (6), o referente “um banco do jardim” é introduzido por uma expressão nominal indefinida, visto que ele ainda não faz parte da memória discursiva do interlocutor. No final, é retomado por uma expressão nominal definida “o banco”, porém, apesar de inicialmente parecer que o “banco do jardim” seria qualquer um, ele, ao ser retomado por uma anáfora direta, passa a ser um lugar de repouso para o personagem. Isso

evidencia que, nos dois casos, o comportamento pode ser o de *amalgama cognitivo*, isto é, as anáforas, tanto as chamadas diretas como as indiretas, podem ser núcleos, a partir dos quais diversas referências podem ser feitas, em procedimentos de recuperação, de reformulação ou de homologação de novos referentes (CIULLA, 2008, p. 52).

Um exemplo dessa discussão que fizemos está na análise, feita por Lima (2016), da Figura 8, um *meme*⁴⁰ que viralizou no *Facebook* e *Whatsapp*.

³⁹ Koch (2009) já pontuava que “a interpretação de uma expressão anafórica, nominal ou pronominal, consiste [...] em estabelecer uma relação com algum tipo de informação presente na memória discursiva” (p. 59).

⁴⁰ “*Meme*, atualmente, também é um termo utilizado para denominar algumas estruturas textuais que vêm sendo disseminadas nas redes sociais, constituem-se normalmente de caráter multimodal [...], aderindo a maneiras distintas de se apresentar e, geralmente, também estão ligadas ao discurso cômico, irônico ou satírico” (CASTRO e CARDOSO, 2015, p. 3).



Figura 8 – Fofoca à moda antiga

Disponível em: <http://www.whatstube.com.br/categoria/imagens- whatsapp/engracadas/page/4/>. Acesso em 12/11/16.

A Figura 8 traz, em primeiro plano, a imagem de quatro mulheres idosas sentadas, no que parece ser o banco de uma praça, e olhando para algum(a) lugar/coisa. Logo abaixo, em um fundo preto, está escrito, em letras garrafais, a frase “Vende-se: quatro câmeras de vigilância modelo antigo”. Em suas considerações, Lima (2016) assinala que “é na conjunção das semioses verbal e imagética que o referente tematizado evolui na cadeia textual-discursiva de uma perspectiva reticular” (LIMA, 2016, p. 76). Ou seja, o referente imagético – as quatro mulheres sentadas olhando pra frente –, imagem que bem caracteriza o tipo de comportamento atribuído às pessoas idosas, é, pois, recategorizado pela anáfora direta “quatro câmeras de vigilância modelo antigo”. Assim, o referente é ampliado e, com isso, o humor é deflagrado.

O caso das anáforas indiretas parece ser menos problemático. Os referentes são introduzidos no texto, através de âncoras, como se já fossem conhecidos, uma vez que se relacionam indireta ou associativamente com elementos presentes no cotexto e/ou em nosso conhecimento de mundo. Dito de outra forma por Koch (2003):

trata-se de formas nominais que se encontram em dependência interpretativa de determinadas expressões da estrutura textual em desenvolvimento, o que permite que seus referentes sejam ativados por meio de processos cognitivos inferenciais, possibilitando [...] a mobilização de conhecimentos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores (KOCH, 2003, p.107).

Para a mobilização desses conhecimentos, âncoras são responsáveis por fazer a ponte entre o que é informação dada e nova informação, num processo de referenciação implícito/indireto que demanda a ativação dos conhecimentos prévios de cada indivíduo para a sua interpretação. É o que ocorre em (7).

(7) Há alguns anos, as *pichações* que passaram a borrar casas, edifícios e monumentos de São Paulo – e de outras grandes cidades brasileiras – começaram a ganhar características novas. Pode-se questionar se políticas apenas representativas são a melhor forma de enfrentar o problema – ainda que, neste quesito elementar, o poder público pareça complacente, já que, conforme reportagem, *as gangues* reúnem-se semanalmente com hora e local marcados. Merecem apoio iniciativas que possam, de forma positiva, atrair os pichadores para atividades menos predatórias. Fonte: Exemplo retirado de Koch (2004).

Nesse exemplo, a expressão nominal definida “as gangues” é uma anáfora indireta, pois, antes de sua menção no contexto, não há nenhum elemento explícito que estabeleça uma relação direta com ela. No entanto, há uma relação indireta com a palavra “pichações”, âncora responsável por tornar o texto coerente. Sendo assim, podemos dizer que a base para a interpretação das anáforas são as relações semânticas e os conhecimentos que cada indivíduo carrega.

Na sequência, para abordarmos os rótulos e as anáforas encapsuladoras, passaremos à análise proposta por Koch e Elias (2006):

(8) **Mosca mutante passa bem com pouco sono**

Cientistas da Universidade de Wisconsin, nos EUA, descobriram um gene que pode ajudar a determinar quais pessoas são capazes de dormir apenas três ou quatro horas por dia sem adoecer. O achado explicaria por que a capacidade de dormir pouco aparece em algumas famílias, que carregam uma mutação que perturba os padrões normais de sono. O gene em questão controla canais de íons de potássio nas áreas do cérebro envolvidas no sono. A descoberta, relatada hoje na revista "Nature", é fruto de um trabalho de quatro anos que estudou os genes de 9.000 moscas-da-fruta e poderá, no futuro, resultar em drogas contra distúrbios do sono.

Fonte: Folha de S. Paulo, 19 abr. 2005.

Koch e Elias (2006) analisam essa reportagem e identificam as expressões nominais “o achado” e “a descoberta” como um resumo dos conteúdos precedentes no texto: a descoberta, por parte dos cientistas da Universidade de Wisconsin, nos EUA, de um gene que pode ajudar a determinar quais pessoas são capazes de dormir apenas três ou quatro horas por dia sem adoecer.

Francis ([1994] 2003), primeiro estudioso a abordar o assunto, denominou esse fenômeno de rótulos e o definiu como um recurso coesivo constituído de elementos nominais cujo significado (inespecífico) só poderia ser precisado dentro do discurso. De lado ficaram as

ocorrências ‘isso’, ‘nada disso’, ‘tudo isso’, entre outras. Conte ([1996] 2003), anos depois, também se dedica aos casos de “uma anáfora lexicalmente baseada, construída com um nome geral (ou um nome avaliativo, ou nome axiológico) como núcleo e revela uma clara preferência por um pronome demonstrativo”. Desde então, esse tema tem sido estudado por diversos autores (cf. KOCH, 2004; CAVALCANTE, 2000, 2001, 2002; entre outros).

De consenso entre os pesquisadores, a principal característica das anáforas encapsuladoras e rótulos é capacidade de resumir/condensar/encapsular, em apenas um nome, porções esparsas, por vezes não delimitáveis, no texto. Isto é, com o encapsulamento, veiculam-se informações velhas, pois já haviam sido expostas no texto; e instaura-se um novo objeto de discurso passível de novas recategorizações ao longo do texto.

Em (8), o enunciador não explicita, logo de início, a sua valoração sobre o tema, mas, o que se observa é que preferiu ir desenhando o objeto para depois melhor delimitá-lo e, ao mesmo tempo, (re)categorizá-lo, positivamente, pelas expressões “achado” e “descoberta”. Essas considerações evidenciam que

todo processo anafórico implica inferência e outros processos cognitivos que, de diversos modos, permitem aos falantes modificar, transformar e acrescentar objetos no discurso a partir dos objetos que já foram referidos (CIULLA, 2008, p. 52).

Por esta razão, entendemos os processos anafóricos como processos que se estabelecem por inferência e que “permitem aos falantes modificar, transformar e acrescentar objetos no discurso a partir dos objetos que já foram referidos” (CIULLA, 2008, p. 52).

Silva (2013), no entanto, questionou se todo rótulo tem sempre caráter anafórico/remissivo⁴¹ e teve seu posicionamento corroborado também por Cavalcante e Brito (2013). A resposta a essa pergunta foi negativa, pois, ao se dedicar ao estudo das introduções referenciais, Silva (2013) observou um tipo de introdução referencial encapsuladora com as mesmas características de um rótulo, exceto pelo fato de não retomarem (caráter anafórico/remissivo), mas de introduzirem referentes (caráter catafórico/prospectivo). Nas palavras de Silva (2013), as introduções referenciais encapsuladoras, ou rotuladoras, conferem ao referente introduzido “um ‘estranhamento’ inicial sobre o referente, fazendo o leitor buscar, durante a leitura, a

⁴¹ Koch (2004) assinalava que “do ponto de vista da dinâmica discursiva, apresenta-se, pressupondo sua existência, um processo que foi (ou será) predicativamente significado, que acaba de ser (ou vai ser) posto. Os rótulos podem, portanto, ser prospectivos e retrospectivos” (p. 66).

confirmação de quem é o objeto citado nas palavras e/ou imagens utilizadas no gênero textual” (SILVA, 2013, p. 118).

Por fim, para que se compreenda outras funções comuns ao rótulos, resenharemos as que foram descritas por Cavalcante e Brito (2013), baseadas em Conte ([1996] 2003). Insta salientar que a função mais citada na bibliografia sobre o tema é a função eminentemente coesiva. Além dessa, temos:

a) a propriedade resumitiva: característica definidora dos encapsulamentos; b) a função argumentativa: “todas as anáforas encapsuladoras, inclusive as pronominais, contribuem, de algum modo, para o desenvolvimento argumentativo de um texto, sobretudo porque ajudam a organizar os argumentos na arquitetura textual” (CAVALCANTE e BRITO, 2013, p. 30). Francis ([1994] 2003) enfatiza que “eles são rótulos para estágios de um argumento, desenvolvido dentro e através do próprio discurso, à medida que o escritor apresenta e avalia suas próprias proposições e as de outras fontes” (p. 83); c) a função de articular segmentos tópicos em um texto: “os rótulos ajudam na organização macrotextual, porque, além de indicarem o fechamento de uma porção textual, funcionam como sinalizadores argumentativos, conduzindo o coenunciador para o estágio seguinte” (CAVALCANTE e BRITO, 2013, p. 31); e d) a função remissiva: própria dos processos referenciais.

Além dessas funções, que não são obrigatórias a todos eles, Koch (2004) acrescenta a de orientação argumentativa. Para ilustrar o que defende, ela observa que os títulos, muitas vezes, expressam o ponto de vista que vai ser sustentado durante todo o texto. Ou seja, a depender do autor do texto na escolha do título, a tese a ser defendida já vem adiantada, em um rótulo.

Para exemplificar essas considerações que vimos fazendo até agora, trazemos os exemplos (9), (10) e (11) analisados por Cavalcante e Santos (2014):

(9) (X says) - I've never ever seen him.

(Y answers) - That's a lie. (X diz - Eu nunca o tinha visto antes / e Y responde - **Isso** é uma mentira.)

(10) Além de não fazer mal algum, muitos insetos podem ser tão nutritivos – e saborosos – quanto vários outros bichos que colocamos no prato todos os dias. “O nojo que nós, ocidentais urbanos, temos por **esses seres** é puramente cultural”, diz Bill Yosses, chef do badalado restaurante nova-iorquino Citarella.

(11) Os desenhos que ilustram **esta reportagem** fazem parte do conjunto de 31 imagens selecionadas por Graça Pizá para ilustrar o que batizou de “vocabulário ilustrado dos afetos emparedados” – uma síntese dos sentimentos mais frequentemente expostos por seus pequenos clientes. (CAVALCANTE E SANTOS, 2014, p. 232, grifos das autoras)

A conclusão das autoras é que, em (9) e (10), estamos diante de uma anáfora encapsuladora e uma anáfora direta respectivamente. E, em (11), de dêixis textual. Assumimos, com isso, que às estruturas responsáveis por sumarizar porções anteriores e, ao mesmo tempo, instaurar um novo referente consideraremos anáforas encapsuladoras, independentemente da forma (pronome demonstrativo puro, pron. demonstrativo acompanhado de nome ou artigo acompanhado nome).

Diante do que expomos, estamos defendendo, assim como o fazem Cavalcante e Brito (2016), que introduzir um referente é apresentá-lo no texto pela primeira vez e de diferentes formas. Os processos anafóricos (anáforas diretas, indiretas e encapsuladoras), por sua vez, são responsáveis por “manter os referentes na tessitura do texto e, ao mesmo tempo, fazê-los progredir” (CAVALCANTE E BRITO, 2016, p. 130). A proposta das autoras é assim descrita:

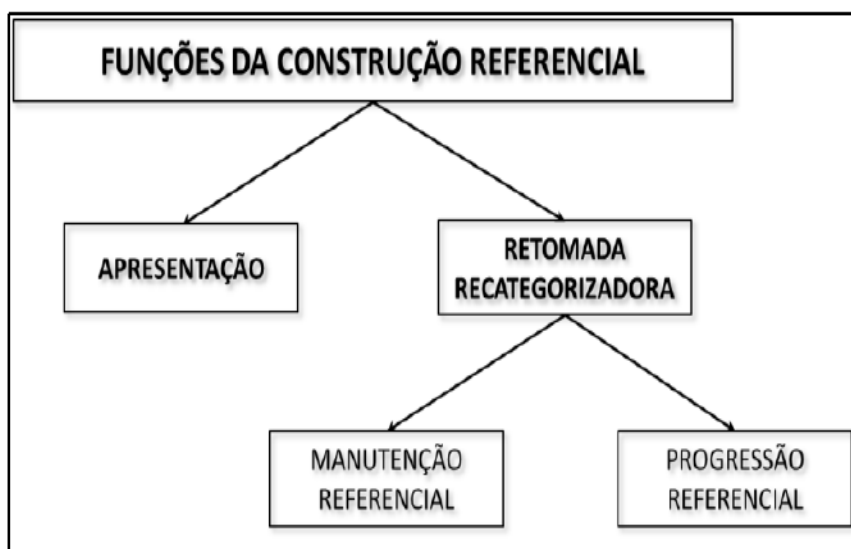


Figura 9 – Funções intrínsecas aos processos referenciais
 Fonte: CAVALCANTE E BRITO, 2016, p. 129.

Com este quadro, queremos resumir o que propomos nesta dissertação. Assim, assinalamos que todas as semioses cooperam na elaboração dos referentes, por isso, a apresentação e retomada recategorizadora, “como funções dos processos referenciais, elas não podem ser flagradas numa única forma verbal ou não verbal, mas são indiciadas por marcações contextuais várias, de diferentes aspectos semióticos, para atenderem a diferentes propósitos argumentativos” (CAVALCANTE E BRITO, 2016, p. 129).

2. 4 Referenciação e Multimodalidade⁴²

É recente, nos estudos em Linguística Textual, a incorporação dos elementos imagéticos, sonoros, plásticos, etc. na análise de fenômenos textuais. Com o avanço das pesquisas, o conceito de texto foi sendo alargado de modo a contemplar as produções multimodais (CAVALCANTE, 2012; RAMOS, 2011, 2012). Nesse sentido, passou-se a entender que a produção de sentidos se dá em/por usos efetivos da linguagem feitos por sujeitos ativos. Por isso a proposta dialógica da linguagem dá ênfase ao contexto sócio-histórico na produção de um gênero.

A virada pragmática (KOCH, 2004) da Linguística Textual defendia a tese de que os sentidos são determinados pela linguagem em uso e o texto passa a ser visto como unidade funcional na comunicação de uma sociedade real/ativa.

Assim sendo, entender o texto como um evento⁴³ implica assumir sua dinamicidade e se torna imperativo rediscutir alguns aspectos. Como já mencionamos, Marcuschi (2008) assinala que todo texto é construído “numa orientação de *multissistemas*, ou seja, envolve tanto aspectos linguísticos como não-linguísticos no seu processamento (imagem, música) e o texto se torna em geral *multimodal*” (MARCUSCHI, 2008, p. 80, grifos do autor).

Para abarcar as produções multimodais, Cavalcante e Custódio Filho (2010) reajustam o conceito de texto postulado por Koch, eliminando o termo “linguístico”, substituindo-o pelo termo “não-verbal” cujo resultado é o que segue:

A produção de linguagem verbal e não verbal constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal. (CAVALCANTE E CUSTÓDIO FILHO, 2010, p. 9)

⁴² Neste trabalho, utilizaremos o termo “multimodalidade”, uma vez que o nosso *corpus* se constitui da imbricação de signos imagéticos, verbais e sonoros.

⁴³ Visão de texto desenvolvida por Beaugrande (1997).

Nesse sentido, o que se postula é que a comunicação pode se estabelecer pela utilização das mais variadas semioses e não apenas pelo uso da linguagem verbal. A natureza do texto é multifacetada e sua materialidade se organiza sob diferentes combinações inter-semióticas.

A todo o momento criamos versões do mundo, resultantes de nossos conhecimentos, expectativas, crenças e experiências. Logo, os referentes construídos por nós “não preexistem ‘naturalmente’ à atividade cognitiva e interativa dos sujeitos falantes, mas devem ser concebidos como produtos – fundamentalmente culturais – dessa atividade” (APOTHÉLOZ E REICHER-BÉGUELIN, [1995] 2003, p. 228).

De igual modo, para a Gramática do Design Visual, as estruturas pictóricas “estão imbricadas com os interesses das instituições sociais dentro das quais as figuras são produzidas, circulam e são lidas” (KRESS E VAN LEUWEEN, [1996] 2006, p. 45). As imagens e tudo aquilo de que se constitui um texto atendem a um propósito comunicativo.

Como em textos predominantemente produzidos com a semiose verbal/escrita, nas produções multimodais, a construção/negociação do(s) sentido(s) se faz por meio do acionamento simultâneo e não linear de signos verbais, imagéticos, plásticos que se integram na materialidade textual e mobilizam conhecimentos prévios e desejavelmente partilhados.

Com a aproximação das teorias, podemos falar em introdução e reconstrução referencial imagéticas. Na Figura 10, Maurício é introduzido imageticamente dando beijo para os carros que passam e buzina; e com um semblante feliz. Porém, na sequência do esquete, quando sua verdadeira identidade é revelada, ele é imageticamente recategorizado como nervoso (Figura 11).



Figura 10 – Maurício aparece pela primeira vez (00:09 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.



Figura 11 – Maurício nervoso com Jorge (00:45min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Como é possível notar,

O olhar do participante (e o gesto, se presente) exige algo do espectador, exige que o espectador entre em algum tipo de relação imaginária com ele ou ela. Exatamente o tipo de relação que é então representado por outros meios, por exemplo, a expressão facial dos participantes representados. Eles podem sorrir, caso em que o espectador é convidado a entrar numa relação de afinidade social com eles; eles podem olhar para o espectador com desdém frio, caso em que o espectador é convidado a se relacionar com eles, talvez, como um inferior se relaciona a um superior; eles podem fazer beicinho sedutor para o espectador, caso em que este é convidado a desejá-los (KRESS E VAN LEEUWEN, [1996] 2006, p. 118).

3. METODOLOGIA

Nesta pesquisa, buscamos, num primeiro momento, descrever e analisar o gênero esquete; para, em seguida, investigarmos como se dá a (re)construção de objetos de discurso (ou referentes) nos esquetes do coletivo criativo “Porta dos Fundos” e como esses referentes atuam para a produção do humor.

Tratamos, com particular atenção, das introduções referenciais introduzidas por um determinante indefinido; além das anáforas e dos rótulos, com o objetivo de observar como a semiose imagética contribui para a reconstrução dos referentes e para desencadear o humor.

3.1 Método

Adotamos nesta pesquisa o método o hipotético-dedutivo. As hipóteses são formuladas a partir da percepção de uma lacuna nos estudos de gêneros multissemióticos, no que se refere a gêneros que apresentam imagens em movimento (filmes, seriados, novelas, etc).

3.2 Constituição do *corpus*

As pesquisas em LT têm como *corpus* um ou mais gêneros textuais, porém, apesar de alguns trabalhos se debruçarem sobre os gêneros multissemióticos, predomina-se a análise aos multissemióticos estáticos. É o caso dos trabalhos que se debruçam sobre as tiras (cf. RAMOS, 2007, 2011, 2012, 2015; SOUZA JÚNIOR, 2012; LINS E SOUZA JUNIOR, 2014). Dessa forma, há pouco trabalho que tem como *corpus* gêneros audiovisuais.

Ao eleger como *corpus* esquetes, temos por propósito ampliar as abordagens sobre o tema, verificando, pois, de que forma se dá o processo de (re)construção dos referentes na medida em que as várias semioses – sem uma hierarquia entre esta ou aquela – cooperam para caracterizar e ampliar os referentes e desencadear o humor. Nosso *corpus* é constituído por um total de seis esquetes do coletivo criativo “Porta dos Fundos”, a saber:

- a) “Traveco da firma”;
- b) “Inferno”;
- c) “Massagem”;
- d) “A três”;
- e) “Reis magia”; e
- f) “Travesti”.

O critério norteador da seleção dos esquetes para o estudo da referenciação neste trabalho foi os temas tabus (estereótipos sociais: gays, travestis, sexo e racismo étnico) geralmente mais explorados nesse gênero, dado que ele acontece e é constituído em sua maioria por estereótipos. Essa escolha deve-se, principalmente, à possibilidade de se observar, com uma riqueza maior de detalhes, em razão de crenças e valores socioculturais de uma sociedade machista, homofóbica, racista e intolerante, como são (re)construídos os objetos de discurso e à possibilidade de se observar como é possível fazer humor disso.

Com relação ao número de esquetes selecionados para a constituição do *corpus*, julgamos ser o suficiente para testarmos as hipóteses levantadas, considerando o nosso propósito cujo foco é a descrição das ocorrências.

Esclarecemos também que não escolhemos um único referente em cada esquete para ser analisado. Optamos por englobar todos os principais referentes que cooperam para a deflagração do humor, a fim de ter uma noção maior da participação efetiva das semioses no processo de reconstrução dos referentes.

Insta salientar que, embora os esquetes sejam gêneros dinâmicos, a metodologia de análise usada é a de um texto estático. Em termos metodológicos, diferentemente dos textos multissemióticos estáticos, em que se reproduz o texto na íntegra, optamos por transcrever as falas dos personagens quando elas são imprescindíveis para a compreensão do(s) sentido(s) e por apresentar as imagens (*prints*) quando estas, a nosso ver, cumprem um papel fundamental na (re)construção dos objetos de discurso, como, no que diz respeito a cenário, movimentação e caracterização dos personagens, expressão facial, etc.

3. 3 O percurso metodológico

Conforme já dissemos, de modo geral, nosso objetivo é analisar a construção do humor em vídeos. Especificamente, dispomo-nos a investigar como os processos referenciais manifestados pelas diversas semioses atuam para a deflagração do humor nos esquetes do “Porta dos Fundos”.

Para cumprimos esse intento, partimos de uma abordagem interdisciplinar e unimos os pressupostos sobre gêneros do discurso (CÍRCULO DE BAKHTIN; MARCUSCHI, 2008), sobre o gênero esquete (VENEZIANO, 1991; PAVIS, [1987] 1999), sobre humor (RASKIN, 1985; RASKIN E ATTARDO, 1991; LINS, 2015; LINS E GONÇALVES, 2013;

TAFARELLO, 2014; TRAVAGLIA, 2015; E POSSENTI, 1998, 2015), sobre os processos referenciais e multimodais (MONDADA E DUBOIS, [1995] 2003; APOTHÉLOZ E REICHLER-BÉGUELIN, [1995] 2003; KOCH, 2009, 2004, 2003; CAVALCANTE, 2012, 2011, 2004, 2002, 2000; CUILLA, 2008; CUSTÓDIO FILHO, 2011; SILVA, 2013; e KRESS E VAN LEUWEEN, [1996] 2006).

Nosso *corpus* foi retirado da página do coletivo humorístico “Porta dos Fundos” no *youtube* e passou, na sequência, pelo processo de transcrição (cf. item 3.1.4). Além disso, também recorremos ao livro publicado pelo criativo humorístico Porta dos Fundos em 2013, um ano após o início das postagens dos vídeos na internet, no qual constam os roteiros dos primeiros esquetes produzidos pelo grupo e suas respectivas sinopses, material de onde retiramos o roteiro do esquete “Traveco da firma” e que nos serviu de modelo para realizarmos as nossas transcrições e conhecermos um pouco mais do grupo “Porta dos Fundos”.

Realizamos também um levantamento dos textos que analisavam esquetes cuja leitura nos possibilitou conhecer melhor as especificidades do gênero escolhido e apontou algumas lacunas, o que foi determinante para desenvolvermos este trabalho.

Por fim, procedemos à análise dos esquetes, buscando revelar como os processos referenciais (manifestados pelas diversas semioses) participavam da produção do humor. Assim, os elementos verbais foram apresentados pelos trechos da transcrição e os elementos imagéticos, por sua vez, foram apresentados pelos *prints* capturados da página do “Porta dos Fundos” no *youtube*.

Na análise de cada esquete, inicialmente, apresentamos um resumo histórico-contextual para, em seguida, irmos delineando como se dá o humor nesse gênero, a partir da observação da elaboração e progressão dos referentes. Infelizmente, nem sempre foi possível confrontar imagem x trecho do diálogo x análise. Quando isso for possível, o faremos, mas, em alguns casos, a análise se dedicará ao imagético, sendo, portanto, o diálogo dispensável naquele momento.

3.4 A transcrição

A escolha de um método de transcrição é uma tarefa importante e frequentemente controversa nos trabalhos em LT. Há, alguns sistemas de notação como o empregado pelo Projeto

NURC/SP⁴⁴ (cf. PRETI, 2001) e o desenvolvido pelo grupo COGITES⁴⁵ (modelo 2007). Porém, a aplicação deles mostrou-se improdutivo para o nosso trabalho, uma vez que esses sistemas privilegiam, dados seus objetivos, aspectos cinésicos e prosódicos e não dão a visibilidade que queríamos dar aos fenômenos que são importantes em nosso *corpus*, e por isso, além das transcrições, recorreremos aos *prints* (imagens capturadas). Assim, nosso desejo é que as análises sejam acompanhadas do vídeo, propriamente dito, do esquete e não apenas das transcrições. Isso, a nosso ver, enriquece a leitura e a compreensão da análise aqui proposta.

Com base no livro *Porta dos Fundos* (2013), de onde retiramos o roteiro do primeiro esquete analisado, tomamos os roteiros ali presentes como modelos. Diante disso, tomamos a mesma decisão de Custódio Filho (2011) e transcrevemos as falas dos personagens (cf. ANEXO). O procedimento adotado consistiu, num primeiro momento, em assistir aos esquetes por inteiro e, num segundo momento, assisti-los novamente, pausadamente, e ir escrevendo os diálogos. “O produto final resultou em ‘relatórios’ das cenas, parecidos com os roteiros de peças teatrais e de filmes, nos quais, além dos diálogos, o enunciador coloca marcações sobre o cenário e a caracterização dos personagens” (CUSTODIO FILHO, 2011, p. 189). Cumpre-nos assinalar que roteiros são produzidos a fim de serem encenados e com isso geralmente sofrem inúmeras modificações, sugeridas pelo diretor ou pelo improviso do próprio ator em cena.

Com isso, assumimos que as falas foram transcritas, pois uma Dissertação de mestrado exige esse procedimento metodológico. Mas advertimos que é impossível (d)escrever tudo o que acontece nos gêneros audiovisuais e por esse motivo indicamos que as análises sejam acompanhadas dos vídeos que seguem anexos, no formato de mídia eletrônica (DVD-ROM).

3. 5 Categorias de análise

No que se refere às categorias de análise dos processos referenciais no gênero esquete, elegemos as seguintes categorias: no plano linguístico: introdução referencial, que diz respeito à primeira ocorrência do referente na materialidade do texto ou à evocação do referente por essa materialidade; as anáforas, responsáveis pelas continuidades referenciais; os rótulos que

⁴⁴ Projeto *Estudo da norma culta da cidade de São Paulo* (NURC/SP). Informações disponíveis no *site* do projeto: <http://www.fflch.usp.br/temporarios/lport/index.php?option=com_content&view=article&id=87%3Aartigo-nurc&catid=14%3Acategoria-projeto&Itemid=2>.

⁴⁵ Grupo de Pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação. Informações disponíveis no *site* do projeto: <<http://cogites.iel.unicamp.br/2012/03/cogites-grupo-de-pesquisa.html>>.

podem sumarizar elementos verbais e imagéticos dispersos na materialidade textual; e os dêiticos. No plano imagético: introdução referencial e anáforas; as expressões faciais dos personagens que acrescentam informações aos referentes; os gestos que os personagens realizam durante sua fala; a maquiagem; a roupa que utilizam; e o cenário, um importante elemento de ambientação e ancoragem dos referentes.

4. REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM ESQUETES: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Neste capítulo, procedemos à análise do *corpus* à luz dos postulados da teoria da referenciação. Buscamos descrever e analisar a construção e reconstrução de referentes, bem como verificamos a função de processos referenciais para a produção do humor.

Na análise do processo referencial, selecionamos, na imbricação verbal e imagética, os referentes que assumem papel relevante na construção de cadeias referenciais e na produção do humor.

4.1 Esquete “Traveco da firma”

No esquete “Traveco da firma”, escrito por Gregório Duvivier, um homem sai à procura de sexo pelas ruas da cidade e acaba sendo surpreendido ao encontrar seus colegas de trabalho fazendo um serviço extra como travesti. O cenário é uma movimentada avenida de uma cidade, por onde passam muitos carros. Os travestis estão no calçadão se insinuando para os motoristas que passam na via até que um deles reduz a velocidade do carro, para o veículo e abre o vidro para poder conversar com o travesti. Rapidamente, eles se reconhecem e todo o humor da história é construído a partir desse fato. Após travarem um intenso diálogo por meio do qual descobrimos quem são aqueles personagens e o motivo que os levaram a fazer aquilo, o motorista decide ir embora e o travesti volta a se insinuar para os outros motoristas.

Nessa história, os personagens principais são: Maurício, o travesti protagonista; Jorge, colega de trabalho de Maurício que estava à procura de sexo rápido; Marquinhos que trabalha no setor de RH; e Chico que trabalha no setor de Marketing. Todos funcionários de uma mesma empresa.

Antes de irmos ao esquete propriamente dito, não podemos desconsiderar as pistas sinalizadoras do que está por vir que o título do esquete nos fornece. O título é “Traveco da firma”. De início, com o termo “traveco”, já se observa a provocação que é feita, pois o sufixo –eco, geralmente, indica inferioridade. Assim sendo, ocorre uma chacota que ironiza e adiciona qualidades negativas aos travestis. Já a expressão “da firma”, ancora a informação que será confirmada mais à frente: os travestis que aparecem em cena e o motorista trabalham numa mesma empresa.

Embora haja no esquete inúmeras expressões nominais e um fluxo grande de imagens, vê-se que nem todas elas atuam na construção do humor, no entanto são importantes para a construção dos personagens e enredo, bem como para a deflagração do humor.

Nos primeiros 23 segundos do vídeo (Figura 12), um travesti (referente) é imageticamente introduzido no texto. Anda por uma calçada, se insinuando para os carros que passam acariciando os seios e a bunda. Ele porta um vestido curto com sutiã à mostra, usa maquiagem extravagante e tem a axila cheia de pelos, pistas que vão elaborando progressivamente o referente. Assim, nesse primeiro momento, com base nessas pistas imagéticas, mobilizamos nosso aparato sociocognitivo e categorizamos esse referente como um travesti. Caso de introdução referencial imagética.

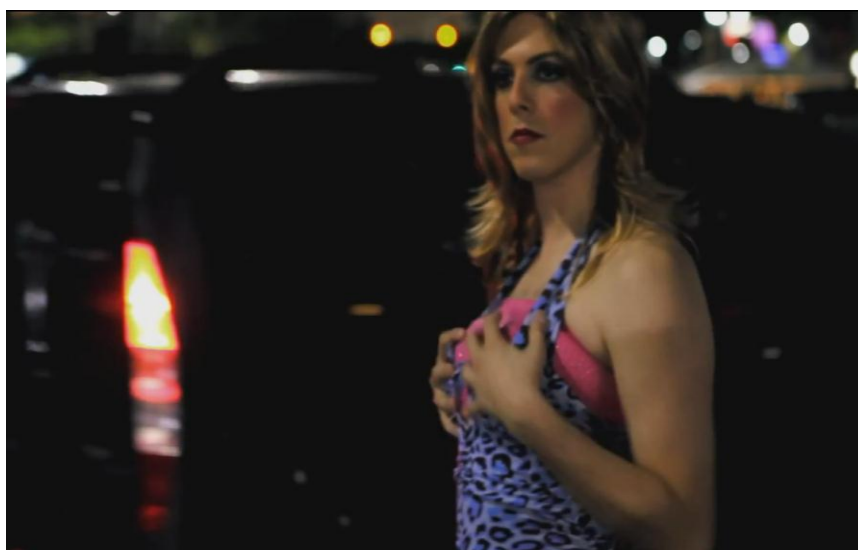


Figura 12 – Maurício se exibindo (00:11min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>> . Acesso em: 26 set. 2015.

Na sequência, um carro para, e o motorista, novo referente introduzido e percebido imageticamente, abaixa o vidro para poder conversar com o travesti. Todas essas pistas imagéticas contribuem para que, de acordo com nosso conhecimento de mundo, essa introdução referencial seja categorizada sociocognitivamente, por um processo de anáfora indireta, como um cliente à procura de sexo; e para que a cena, como um todo, possa ser categorizada como representativa do encontro entre travestis profissionais do sexo e seus clientes. Como se pode observar, até esse momento, os traços referenciais sobre os personagens vão sendo estabelecidos com a visualização das imagens. Os referentes são

introduzidos pelo imagético e o interlocutor reconhece os papéis sociais dos protagonistas (travesti e cliente) através das imagens e do conhecimento de mundo que carrega. Até esse momento, o modo de comunicação era *bona fide*.

Antes de qualquer diálogo ser travado, os personagens se entreolham e o condutor do veículo, pelo que se observa de sua expressão facial (olhos estreitados, acompanhados de uma sobrancelha levantada e testa franzida) parece não acreditar no que está vendo. Na sequência (Figura 13), já com os olhos arregalados, chama o travesti de “Maurício”, anáfora direta, que, linguisticamente, retoma (reativa) o referente imagético previamente introduzido no texto.



Figura 13 – Jorge nervoso (00:30min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>> . Acesso em: 26 set. 2015.

Maurício, ao perceber que sua identidade fora descoberta, coloca a mão no rosto, numa tentativa de se esconder (recategorização imagética que deflagra humor, gatilho), se afasta do veículo e começa a gritar, batendo nas nádegas (Figura 14) e obtém a seguinte resposta do motorista: “Maurício, sou eu, Jorge, da firma! Para a palhaçada que sou eu!”. Eis o diálogo:

JORGE – Maurício?

(O travesti reconhece Jorge, vira para o outro lado e tenta disfarçar, se afastando do carro.)

JORGE – Maurício? Maurício, volta aqui! Sou eu, Jorge.

(O travesti faz uma voz feminina.)

MAURÍCIO – Não sei do que você tá falando, não, meu amor!

JORGE – Maurício, sou eu, Jorge, da firma! Para a palhaçada que sou eu!

MAURÍCIO – Eu trabalho aqui, sua louca!

JORGE – Que porra é essa, Maurício? (PORTA DOS FUNDOS, 2013, p. 17)



Figura 14 – Maurício tentando não ser descoberto (00:38 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

A partir desse diálogo, ambos os referentes são recategorizados por meio de expressões nominais referenciais e o interlocutor toma ciência: de que o referente apresentado imageticamente como o travesti trata-se, na verdade, de Maurício; de que o homem à procura de sexo é Jorge; e de que eles possuem algo em comum: o local de trabalho.

Além disso, é importante pontuar que, nesse diálogo, Jorge é recategorizado como “meu amor” e “louca” – anáforas diretas que evidenciam, por meio do sarcasmo, o humor hostil – uma tentativa clara de tentar não ter a identidade descoberta e fazer o motorista ir embora; e que toda aquela situação é rotulada por Maurício como “palhaçada” e, por fim (Figura 14), como “que porra é essa aqui?” (essa porra).

A expressão nominal “essa porra” introduz no texto o referente e imprime uma avaliação da situação. Trata-se de uma estratégia de rotulação retrospectiva, que sumariza informações (verbais e imagéticas) difusas do cotexto, marcando a estranheza de Jorge e evidenciando o propósito discursivo do gênero esquete de provocar a comicidade.

É importante assinalar que o que está sendo rotulado como “essa porra” não é necessariamente tudo o que foi visto por Jorge e/ou feito por Maurício, mas a descoberta inusitada, ancorada na imagem (Maurício vestido de mulher; Jorge procurando um sexo fácil) e no verbal (a voz alterada de Maurício e o próprio diálogo entre eles) de que aquele travesti

era Maurício, ou seja, nem sempre os rótulos sumarizam porções bem delimitadas no texto. Dessa forma, há que se ressaltar que “essa porra” veicula uma informação velha, já exposta anteriormente; ao mesmo tempo em que instaura um novo objeto de discurso.

Nas palavras de Cavalcante (2011), aqui ocorre

uma recuperação difusa de informações e que este é o traço mais típico das anáforas encapsuladoras; é o que lhes confere o caráter de anáfora também indireta: ser não correferencial e ter um poder de resumir informações cotextuais e contextuais (Cavalcante, 2011, p. 73).

Maurício, pela expressão facial (olhos estreitos e olhar fixo em Jorge), demonstra estar irritado com o colega. Chega bem perto da janela do carro (Figura 15) e manda Jorge não espalhar o que ele viu. Mesmo assim Jorge é categórico ao dizer que Maurício não está enganando ninguém se passando por travesti. Acusação refutada imediatamente por seu colega que afirma: “está chovendo cliente aqui, ó (*bate na bunda*). Aqui, ó, tá comendo muita gente aqui”.

Como podemos notar a expressão referencial dêitica “aqui” faz referência às nádegas de Maurício, lugar situado, ou seja, mais uma vez a acessibilidade referencial se deu por meio da imbricação entre o verbal e o imagético.

Durante todo o esquete, os objetos de discurso Maurício e Jorge são mantidos em saliência e retomados imageticamente conforme mostra a Figura 15. Podemos assinalar que esse processo de retomada efetivado pelas anáforas diretas (linguísticas ou imagéticas) é sempre recategorizador, uma vez que os referentes continuam em saliência, mas têm seu sentido ampliado por elementos verbais e imagéticos.



Figura 15 – Maurício e Jorge conversando (01:34 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>> . Acesso em: 26 set. 2015.

Na conversa que travam, Jorge, ao ouvir de Maurício que “aqui é o lugar” para se conseguir dinheiro, se vale de um rótulo retrospectivo (loucura dessas), que cumpre com o propósito de provocar o humor, ao afirmar: “só você é capaz de fazer uma loucura dessas”. O diálogo entre os dois personagens segue:

JORGE – Você tá louco?! Só você é capaz de fazer uma loucura dessa!
 MAURÍCIO – *(rindo)* Só eu?! Tu que acha ... Sabe o Marquinho do RH?
 JORGE – O vascaíno?
 MAURÍCIO – Ele que me trouxe! Ali ele, ali, ó. *(vemos outro travesti marcando ponto)* De meia arrastão. É ele, sim! É porque não parece. E atrás dele é o Chico do Marketing. Ali o Chico. Chico! *(vemos Chico marcando ponto)* Dá um oi pra gente! *(Chico sorri e acena na direção deles)* É o Menezes!
 Vem cá!
 JORGE – *(desesperado, contendo Maurício)* Shiii! Para! Não é possível que seja o Chico! (PORTA DOS FUNDOS, 2013, p. 17).

Nesse diálogo, dois novos objetos de discurso são apresentados, a saber: Marquinhos do RH (Figura 16) e Chico do Marketing (Figura 17).

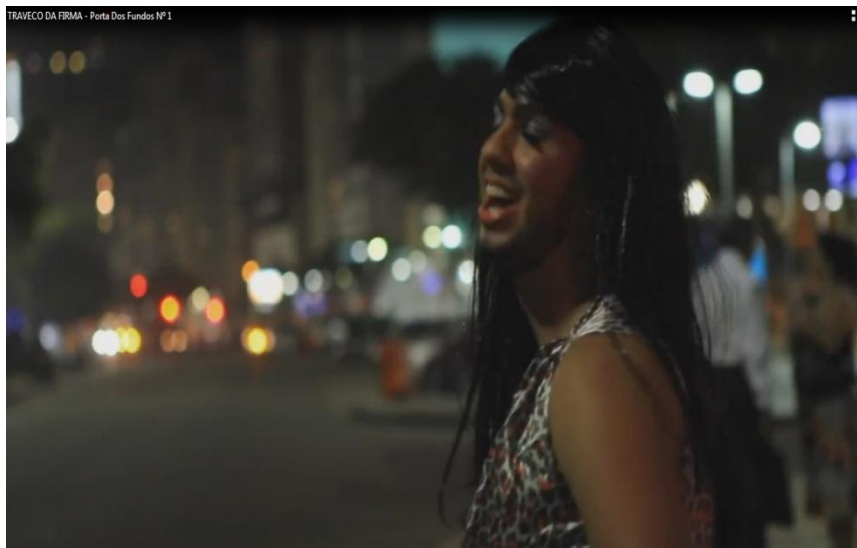


Figura 16 – Marquinhos do RH (01:56 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>> . Acesso em: 26 set. 2015.



Figura 17 – Chico do Marketing (02:04 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGP-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Temos, portanto, mais um caso de anáforas indiretas: “RH” e “Marketing”. Marquinhos e Chico são novos referentes, entretanto recuperáveis pelo conhecimento que temos de que Jorge e Maurício trabalham numa mesma empresa e de que as empresas, de modo geral, têm setores de RH e Marketing. Por esse motivo, esses referentes foram apresentados como já conhecidos: o uso do artigo definido antes dos nomes próprios e da predicação posterior que define o setor de cada um: do RH e do Marketing. Esses mesmos referentes são recategorizados pela imagem que é o gatilho para a deflagração do humor. Vemos Marquinhos, Figura 16, com uma blusa estampada de onça e maquiagem extravagante; e Chico, Figura 17, vestindo um bojo azul, com o rosto maquiado e uma peruca de tamanho médio.

Após as identidades dos personagens serem descobertas e Maurício explicar o motivo pelo qual ele está se prostituindo às noites, o diálogo a seguir é travado e nele podemos observar a introdução de mais um referente.

JORGE – Shiiiiu! Para! Não é possível que seja o Chico!

MAURÍCIO – Aliás ... Se você veio procurar uma coisinha (*faz um gesto*) maneirinha, eu diria que o Chico é a tua pedida. Dizem que o Chico tem uma boquinha de veludo ... Eu não sei. Mas é rodado. Ele estar aqui é sorte tua. (PORTA DOS FUNDOS, 2013, p. 17).

Embora o referente “coisinha maneirinha” seja uma introdução referencial, podemos afirmar que, na inter-relação com o gestual, ele é categorizado sociocognitivamente como “sexo”. Entendemos, com isso, que a recategorização, longe de ser um processo linear que se efetiva

nas retomadas anafóricas, mobiliza, sociocognitivamente, várias âncoras, como o gesto que o ator faz com a mão, conforme figura que segue:



Figura 18 – Maurício fazendo o gesto (02:13 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

A partir do gesto que é feito, os interlocutores mobilizam sistemas de conhecimentos a fim de dar sentido à expressão referencial “coisinha maneirinha” como sendo “sexo”. Desse modo, o que provoca o humor é a recategorização da expressão linguística “coisinha maneirinha” pelo gesto. Isto é, a expressão linguística isolada não provocaria tanto humor no interlocutor como provoca acompanhada do gesto feito por Maurício que sugere o sentido, com conotação sexual, de sexo.

Importa ainda destacar que esse tipo de recurso (gestual) ocorre com muita frequência quando queremos fazer referencia a questões que envolvam a sexualidade. Na comunicação oral, prefere-se utilizar um gesto para recategorizar algumas palavras a falar em alto e bom som palavras com conotação sexual. É por isso que acreditamos que, sociocognitivamente, a imbricação do verbal e do imagético é desencadeadora da recategorização, entendida como um processo multilinear, e que ela ainda é desencadeadora do humor.

Na sequência do esquete, depois de Jorge, desesperado, dizer que tinha perdido o tesão, Maurício continua provocando-o e faz o seguinte gesto:



Figura 19 – Maurício tentando seduzir Jorge. (02:28 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015

Mais uma vez, o que podemos observar é a não exclusividade do elemento verbal na (re)elaboração dos objetos de discurso. Aqui, o referente sexo oral é acionado quando Maurício passa a língua pela boca por dentro da bochecha. Ao invés de pronunciar a palavra “sexo oral”, Maurício gesticula, recategorizando, assim, o referente e provocando o humor.

Por fim, Jorge pergunta a Maurício “que horas é a reunião amanhã” e sobre “relatórios”. Utiliza para isso duas anáforas indiretas – reunião e relatórios – recuperáveis através da pista “firma”, fornecida no título, e com base em nosso conhecimento de mundo de que em empresas ocorrem reuniões e que nas reuniões ou para as reuniões são feitos relatórios.

4. 2 Esquete “Inferno”

O esquete Inferno aborda a chegada de um homem ao inferno, após a sua morte. Porém, para a surpresa dele e dos interlocutores, o inferno não é um lugar tão ruim quanto se prega por aí. Lá, há muitas mulheres bonitas, o clima é agradável e a pena para os pecados que cometeu é ter o pau e saco escrotal chupados por toda a eternidade. Em linhas gerais, neste esquete, um homem de roupão branco aparece em cena e pergunta que lugar é aquele no qual ele se encontra. Após descobrir que está no inferno, ouve do diabo os pecados que cometeu em vida e quais são as suas penalidades. Demonstrando esperteza e com o objetivo de se dar bem, ele confessa outros pecados o que acaba fazendo-o ser perdoado, ou seja, ter que ir para o céu. O

humor do esquete reside exatamente nessa brincadeira que se faz ao recategorizar o céu e o inferno, colocando um personagem implorando para retornar ao inferno.

No esquete, os personagens importantes são, além de Pedro – o protagonista pecador que foi condenado a ir ao inferno –, o diabo e mais duas funcionárias do inferno, Michele e Potira, responsáveis por fazer os pecadores sofrerem com o cumprimento das punições. É, pois, com o desenrolar da história que o interlocutor vai se familiarizando com eles e reconhecendo o papel de cada um.

Do ponto de vista da referenciação, o esquete se inicia (Figura 20) com a introdução imagética de três referentes: um homem com terno vermelho e um charuto na mão conversando com uma mulher loira, apenas de sutiã e, mais afastada, outra mulher, de costas para o interlocutor, trajando um lingerie azul. Além disso, a caracterização do cenário chama a atenção: de modo semelhante ao que se encontra em boates noturnas, vê-se um ambiente a meia luz, com jogos de luz colorida, música ambiente, mesas e poltronas confortáveis, cortinas vermelhas ao fundo e alguns abajurs.



Figura 20 – cena inicial (00:00 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – INFERNO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>> . Acesso em: 26 set. 2015

O interlocutor, com base nos conhecimentos de mundo de um indivíduo com referenciais cristãos, estranha, ao tentar relacionar, o título dado ao esquete, o cenário e a vestimenta dos personagens. A construção desses referentes no esquete parece não fazer muito sentido, uma vez que a categorização de inferno como um lugar de muita dor e sofrimento, com muito fogo

e cuja autoridade máxima é um ser muito feio, com um par de chifres, não se confirma com o que ele vê.

Até esse momento, fica patente a participação da semiose imagética na construção dos referentes. Todas as informações sobre aquele ambiente foram calcadas quase que exclusivamente na imagem, pois quase não há diálogo nesses primeiros minutos do vídeo. O interlocutor está diante de um lugar bonito, de luz amena, com poltronas confortáveis e cheio de mulheres bonitas e seminuas.

Na sequência, observa-se que, enquanto o personagem de terno vermelho conversa com uma mulher mais ao fundo do vídeo, entra em cena um homem de roupão branco, novo referente, que, aparentando não entender o que está acontecendo tampouco que lugar era aquele, interrompe a conversa e pergunta onde está. O homem de vermelho, após dar uma tragada no charuto que tem em mãos, diz àquele cidadão que ele morreu e o saúda com um sonoro “bem-vindo ao inferno”, seguido de uma risada assustadora. A partir dessa fala, o ambiente é então recategorizado, por uma expressão nominal referencial, como inferno e o personagem de terno vermelho e o de roupão branco são recategorizados, sem menção de expressão referencial, apenas a partir das inferências que são feitas, como diabo e pecador, respectivamente. Ou seja, as semioses verbal e imagética participando da (re)construção desses referentes.

Sem acreditar no que acabou de ouvir, o pecador olha ao seu redor e percebe que está rodeado de mulheres seminuas, enquanto aguarda o diabo encontrar o nome “Pedro Aguiar” em sua prancheta e fazer a leitura do que aquele cidadão fez de errado, ou seja, dos seus pecados:

DIABO – (*lendo na prancheta*) Pedro Aguiar. Vamos lá ... Você comeu sua cunhada, Pedro? Você mentiu copiosamente? Você bateu em criança?
 PEDRO AGUIAR – mas olha só, eu fiz muita coi ... (*é interrompido*)
 DIABO – (*nervoso, gritando*) Cala a boca! Cala a boca! Você vai experimentar o martírio do fogo do inferno. Michele?! (Transcrição nossa).

Como se observa, o diabo, então, começa a fazer a leitura dos pecados que constam da ficha daquele cidadão, porém Pedro o interrompe, o que o deixa profundamente estressado, pelo que se observa no semblante sério (Figura 21) e o tom de voz firme do diabo (DIABO – (*nervoso, gritando*) Cala a boca! Cala a boca! Você vai experimentar o martírio do fogo do inferno. Michele?!).



Figura 21 – Diabo nervoso (00:26 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – INFERNO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1lJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Mesmo ciente de que Pedro Aguiar morrera e de que ele estava no inferno, o interlocutor ainda não sabia qual seria a penalidade daquele cidadão pecador, apenas fazia inferências de que seriam penalidades ruins, pois os condenados ao inferno sofrem “o martírio do fogo do inferno”.

Antes, porém, de avançarmos, vamos recuperar esses referenciais cristãos no livro de Apocalipse. Temos o seguinte sobre a caracterização do lugar inferno: “o Diabo, que as enganava, foi lançado no lago de fogo que arde com enxofre, onde já haviam sido lançados a besta e o falso profeta. Eles serão atormentados dia e noite, para todo o sempre” (BÍBLIA, Apocalipse, 20, 10). Sobre a caracterização dos homens que para ali vão, temos: “os covardes, os incrédulos, os depravados, os assassinos, os que cometem imoralidade sexual, os que praticam feitiçaria, os idólatras e todos os mentirosos - o lugar deles será no lago de fogo que arde com enxofre” (BÍBLIA, Apocalipse, 21, 8).

Entretanto, mais uma vez, quebra-se a expectativa com a descoberta do que seria experimentar o martírio do fogo do inferno onde nenhum enxofre pensa em respirar. É o que podemos observar no seguinte diálogo:

DIABO – Chupa o pau dele.

PEDRO AGUIAR – Quê?!

DIABO – a Michele vai te queimar no mármore infernal, onde nenhum enxofre pensa em respirar.

PEDRO AGUIAR – chupando meu pau?

DIABO – (*sorrindo*) exatamente ... e por toda eternidade.

PEDRO AGUIAR – nossa, bastante tempo, neh?!

DIABO – ah ... e sem camisinha.

PEDRO AGUIAR – é?!

DIABO – uhum

PEDRO AGUIAR – então vamo pagando esse pecado aí, né

DIABO – não sei se eu gostei do seu tom. Tá achando pouco?

PEDRO AGUIAR – Não, to achando muito até ...

DIABO – é, mas você vai sofrer mais! Potira, *pay attention*

POTIRA – olá! Tudo bem?!

PEDRO AGUIAR – tudo bem! Que que a Potira vai fazer comigo?

DIABO – Potira vai te arrastar pelos sete vulcões mais obscuros.

PEDRO AGUIAR – e como é que a Potira vai fazer isso comigo?

DIABO – lambendo o seu humilde saco escrotal

PEDRO AGUIAR – a Potira vai lamber meu saco ...

DIABO – escrotal

PEDRO AGUIAR – ... enquanto a Michele chupa meu pau?

DIABO – enquanto a Michele encaçapa teu pau de saliva.

PEDRO AGUIAR – eitcha ... que ruim, neh?! Que desagradável então né?!

DIABO – Pois é ... anda ... pode ir. Levem ele, meninas (Transcrição nossa).

Com a continuação do diálogo entre eles, além do inferno, as penas também são recategorizadas para provocar o humor. Ter seu pau e saco escrotal chupados por toda a eternidade é, neste esquete, o que corresponde ao martírio do fogo do inferno. Vale ressaltar que, apesar de o inferno ter sido recategorizado pelo coletivo “Porta dos Fundos”, as expressões “fogo” e “enxofre”, anáforas indiretas, ativam novos objetos de discurso ao mesmo tempo em que, para a sua interpretação, dependem de dados introduzidos no esquete (o pecador está no inferno) e do nosso conhecimento de mundo cristão de que no inferno descrito na Bíblia há fogo e enxofre. Aqui se instaura o modo de comunicação *non-bona-fide*.

Ainda vale pontuar que o discurso religioso moralista está sendo posto em cheque ao se fazer humor disso. As categorizações propostas no esquete rompem com as expectativas e só podem provocar o humor quando confrontadas com esse discurso religioso moralista.

Pedro Aguiar, por sua vez, ao saber que teria seu pau chupado por toda a eternidade, demonstra aparente felicidade, pelo que se observa pelos olhos fixos nos seios de Michele e pela rápida resposta: “então vamo pagando esse pecado aí, né”. Postura que evidencia o propósito discursivo do gênero esquete de provocar a comicidade, ao mostrar como o homem se deixa levar pelos interesses da carne. Pode-se dizer, com base nessas nuances imagéticas, que houve uma retomada dos objetos, mas a eles foi acrescida uma predicação de ordem imagética (semblante sério, semblante surpreso/feliz).

Em sua resposta, Pedro, sinalizando com os dêiticos “esse” e “aí”, utiliza uma anáfora direta, “pecado”, para se referir à fala do diabo que listava os pecados que tinha cometido: comer a cunhada, mentir copiosamente e bater em criança. A Figura 22 dá sequência ao esquete:

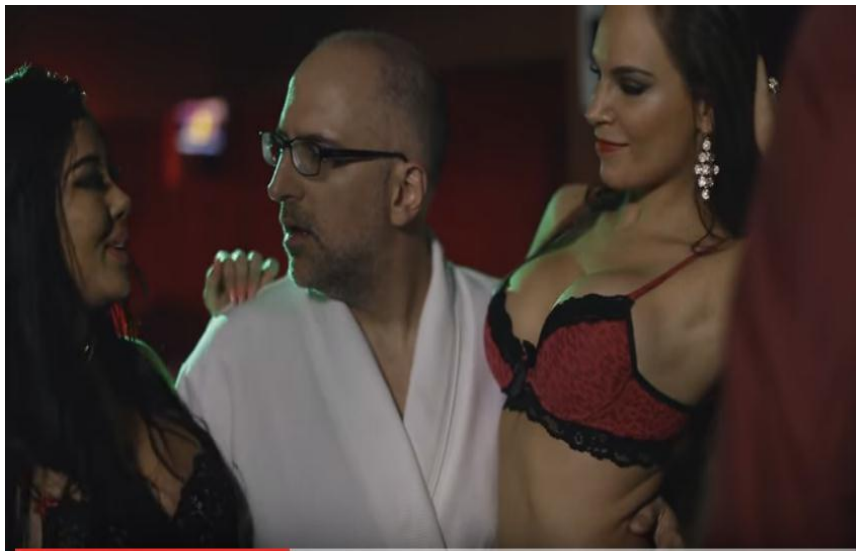


Figura 22 – cidadão pecador acompanhado de Michele e Potira (00:57 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – INFERNO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Nessa figura, Michele e Potira são introduzidas no esquete enquanto outros referentes perdem saliência na superfície textual. E, ao contrário do que se esperava – quem é condenado a ir ao inferno vai sofrer muito – o leitor se surpreende com as penalidades impostas pelo diabo ao cidadão pecador: ter o pau chupado sem camisinha bem como o saco escrotal por duas lindas mulheres, recategorizadas imagetivamente (mulheres maquiadas, vestindo lingerie), por toda a eternidade. Recategorização esta que cumpre com o propósito de provocar o humor.

Depreende-se, da conversa entre diabo e Pedro, que ao perceber que quanto mais pecados tivesse na ficha, maior seria o número de mulheres lhe dando prazer, o cidadão começa a confessar outros pecados que cometeu, mas que não constam da lista, o que irrita o diabo que é obrigado a liberá-lo e mandá-lo subir, pois o inferno é o lugar dos mentirosos e o céu é o lugar dos que confessam seus pecados e que, dessa forma, se arrependem.

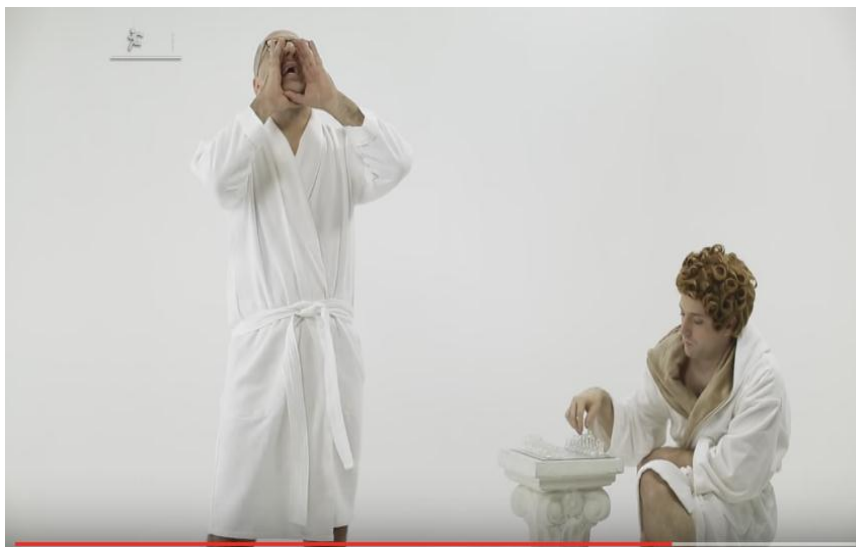


Figura 23 – cidadão no céu (02:13 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – INFERNO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Imediatamente, o leitor infere que esse lugar para onde o pecador irá subir seja o céu, um lugar muito agradável e onde todos almejam estar. Porém, novamente o leitor é surpreendido com a recategorização dada aos referentes neste esquete. A cena final (Figura 23) mostra o cidadão pecador em um lugar muito branco, porém vazio e com apenas um homem também de roupão e com cabelos loiros enrolados jogando, sozinho, xadrez. Elementos que recategorizam imagetivamente o céu como um lugar branco, vazio e monótono.

O pecador, agora recategorizado como “salvo”, pois confessou seus pecados, é informado que está no céu. Inconformado com a “paz” daquele lugar, o cidadão começa a gritar e a revelar os inúmeros pecados que cometeu em vida numa tentativa de retornar ao inferno, um lugar recategorizado no esquete como muito melhor que o céu.

Esse tipo de recategorização é construído, conforme propõe Custódio Filho (2011), a partir das inferências engatilhadas pelas predicções. Aqui não temos a homologação do objeto de discurso por uma expressão referencial recategorizadora, mas somos levados a inferir a partir dos conhecimentos prévios de céu que temos evocado, no esquete, principalmente pela cor branca do cenário, e do personagem que ali já se encontrava: um homem branco, com cabelo loiro cacheado como anjo e com um semblante calmo.

Em outras palavras, o que ocorre é uma recategorização com um único objetivo: fazer com que o interlocutor acredite que o céu é monótono e chato. Essa recategorização emerge da

recategorização imagética e do desespero do pecador para retornar ao inferno (percebidas nas expressões faciais e corporais do salvo), o que deflagra o humor no esquete.

Isto é, a cena final apresenta a estratégia textual que levará ao efeito de humor. Ao invés de se alegrar de, após morrer, ir para o céu, Pedro Aguiar aparece gritando, desesperado, os vários pecados que cometeu, numa tentativa de se recategorizar como pegador e conseguir voltar ao inferno. Do ponto de vista da referenciação, o pecador é recategorizado imageticamente (grita, semblante de desespero): deixa de ser um homem arrependido e que, conseqüentemente, gostaria de ir para o céu, e passa a ser um homem que gosta do pecado, nenhum pouco arrependido.

4.3 Esquete “Massagem”

No esquete “Massagem”, temos a história de um homem que comprou um pacote de massagem e encontra-se na clínica para realizar o procedimento. Desde os primeiros movimentos da massagista, ele demonstra certa inquietação que aumenta quando toma conhecimento de que o pacote que ele comprou vem acompanhado de um brinde: dedo no ânus⁴⁶. Ela tenta continuar, mesmo o cliente deixando claro que não deseja fazer o bônus, porém o desconforto e a desconfiança aumentam e o homem se vira de frente. Por fim, quebrando todas as expectativas do espectador, o cliente aceita receber o bônus do dedinho no ânus. A imagem é interrompida e retorna com o homem sentado, vestindo o roupão e com um semblante de felicidade, alívio e prazer. O que mostra que ele gostou da experiência e com isso o humor é deflagrado.

O esquete começa com dois personagens em cena (Figura 24): um homem, apenas de cueca, deitado numa mesa de massagem; e uma mulher, vestida de branco, em pé, passando creme nas mãos. No cenário, temos uma pequena sala onde se encontram os personagens; logo à frente, está a mesa de massagem; ao fundo está um cabideiro com as roupas do cliente; ouve-se, bem baixinho, uma música calma; em uma mesa de parede estão algumas velas e uma escultura. O primeiro diálogo entre os personagens se inicia quando a mulher pergunta se o homem está relaxado e obtém uma resposta positiva. Após orientá-lo de como se posicionar, a mulher pergunta qual o tipo de pressão na massagem que o cliente deseja que ela faça e ele diz que gosta de forte.

⁴⁶ O termo utilizado pelo ator é “cu”, porém, em nossas análises, iremos registrar a forma “ânus”.

Ancorados no título do esquete e após essa pergunta, juntamente com a imagem (maca de massagem; indivíduo apenas de cueca deitado de cabeça pra baixo), nosso conhecimento de mundo confirma que aquele lugar se trata de uma sala de massagem; que aquele homem é um cliente; e que aquela mulher de branco é a massagista.



Figura 24 – cena inicial (00:07 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – INFERNO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>> . Acesso em: 26 set. 2015.

Os referentes permanecem em saliência no esquete e a massagista, na sequência, explica ao cliente que ele pode optar pela massagem completa com dedinho no ânus no final. O que inusitadamente chama a nossa atenção. Mas não é apenas o uso da palavra de baixo calão que provoca o humor. Surpreso com o que acabou de ouvir, o cliente fica assustado, pelo que se observa em seus olhos arregalados e no silêncio que faz.

MASSAGISTA – Maravilha! O senhor comprou a I U V da massagem relaxante. Certo?

HOMEM – É isso mesmo ... exatamente essa.

MASSAGISTA – Opção completa com dedinho no ânus no final?

HOMEM – É com dedinho no (*arregala os olhos*) Como assim, minha senhora?

MASSAGISTA – É ... a massagem I U V da relaxante completa tem uma opção de dedinho no ânus no final.

HOMEM – Não entendi.

MASSAGISTA – É ... no final tem um dedinho no ânus. É um bônus.

HOMEM – Tá, mas ... Eu ... É ... só pra eu entender assim ... como é que funciona isso exatamente, hein?!

MASSAGISTA – No final da massagem eu enfio um dedinho no seu ânus, senhor.

HOMEM – Por quê?

MASSAGISTA – Porque faz parte da massagem completa I U V relaxante com dedinho no ânus no final. (transcrição nossa)

Logo de início, o leitor ri. E sabemos que, para a deflagração do humor, várias semioses atuaram: o profissionalismo e a postura sempre séria da mulher para falar da opção “dedinho no ânus”; e a reação (gagueja, pede explicação várias vezes, olhos arregalados) do cliente. Na sequência, ambos os personagens são retomados anaforicamente e imagetivamente.

O desconforto do cliente é tão grande que, ao perceber que a massagista está passando óleo em seu corpo, pergunta que óleo é aquele e porque ela está passando aquele óleo nele (óleo, anáfora indireta). Não satisfeito com as respostas, ele ainda pergunta se ela utiliza aquele óleo para o dedo no ânus e ela responde que pode utilizar, caso ele queira. O cliente, no entanto, diz que prefere sem nada. Ao se dar conta da ambiguidade da frase “sem nada” (poderia ser massagem sem óleo, ou dedo no ânus sem óleo), o cliente acaba deitando de barriga pra cima, para, como ele mesmo diz, ficar menos tenso. Porém não é isso que ocorre.

Para dar continuidade à massagem, a profissional pega um pedaço de pau, conforme imagem que segue:

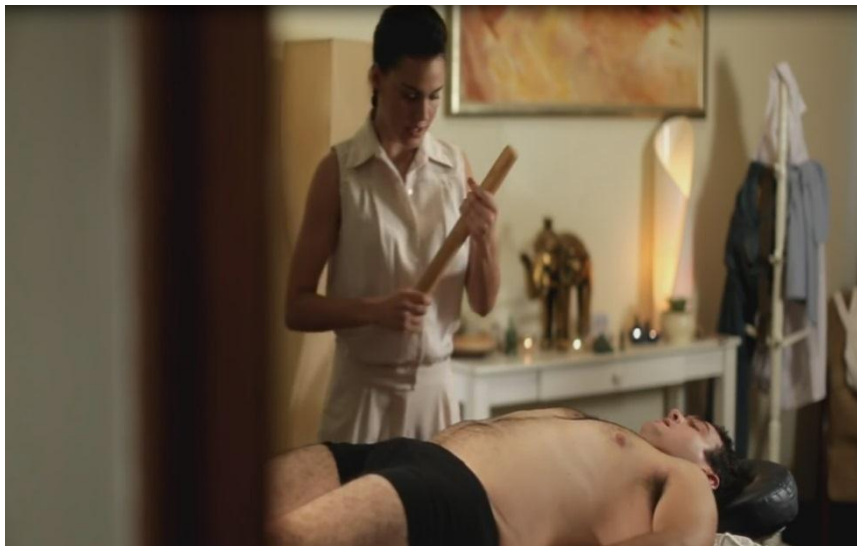


Figura 25 – massagista segurando um pau (01:33 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – MASSAGEM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015

O homem se assusta ao ver aquele pedaço de pau e diz o seguinte:

HOMEM – (*assusta-se ao ver o pau*) que que é isso aí ... vai botar isso aí aonde?

MASSAGISTA – não, isso aqui faz parte da massagem.

HOMEM – vamos fazer o seguinte? Vamos conversar ... é porque conversar

relaxa também. Que que é mais relaxante que conversar?

MASSAGISTA – (*sem hesitar*) dedinho no ânus.

HOMEM – enfia logo essa porra desse dedo no meu ânus. (vira de costas na mesa)

MASSAGISTA – ta certo! (*chamando*) Gonzaga! (Transcrição nossa).

O imagético (pau) então é retomado pelo dêitico anafórico “isso” que, diferentemente das anáforas encapsladoras, não instaura um novo objeto de discurso, apenas faz remissão (anáfora direta) a um objeto imagético anteriormente instaurado no esquete. Percebemos que o cliente continua muito nervoso e desconfortável: começa a gaguejar, e logo pergunta onde ela vai colocar aquele pau.

Como última alternativa, o cliente levanta da maca e pergunta o que é mais relaxante que conversar e, inusitadamente, recebe como resposta: “dedinho no ânus”. Assim, quebrando a nossa expectativa, ele diz: “enfia logo essa porra desse dedo o meu ânus” e deita de bruços novamente na cama. A massagista, por sua vez, olha pra frente e chama por Gonzaga, referente ainda desconhecido pelos interlocutores. O vídeo retorna com o homem sentado na mesa, colocando o roupão e com um semblante de alívio/relaxamento.

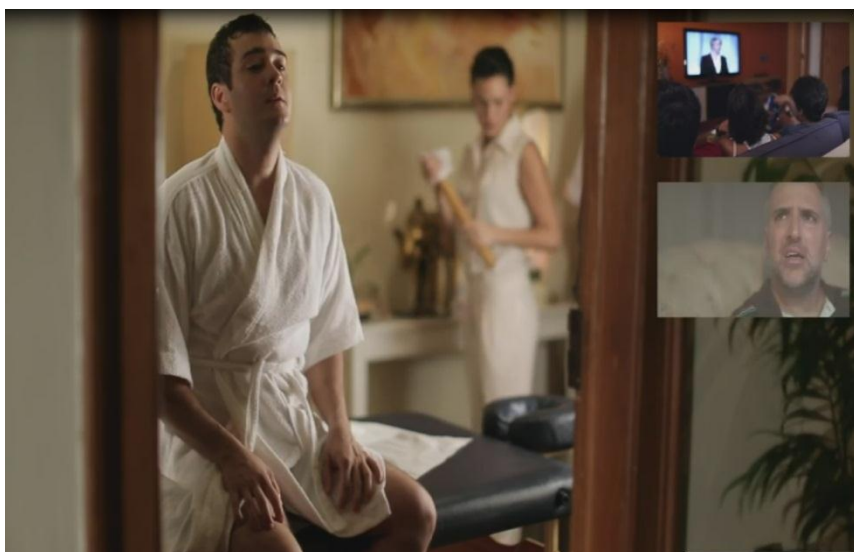


Figura 26 – cena final (02:15 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – MASSAGEM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>> . Acesso em: 26 set. 2015.

Eis o diálogo:

HOMEM – Ah ... eu adorei, hein! Realmente relaxa bastante. Eu queria até marcar com você semana que vem ... se a gente pudesse fazer ... queria marcar tipo os seis dias assim ... por semana ... Na verdade eu queria ver se você tem aquele pacote que é só a segunda parte ... que eu preferi a parte do

Gonzaga ... vou até indicar pruns amigos meus da comédia ... (transcrição nossa).

Após o dedinho no ânus, o homem aparece falando que adorou e que realmente relaxa bastante. Seu interesse é tão grande que pergunta se é possível marcar seis vezes na semana só “a segunda parte da massagem”, “a parte do Gonzaga”, anáforas diretas. Mas o que chama atenção é a imagem da massagista, ao fundo da cena, limpando o pau da cena anterior. Esse gesto, portanto, recategoriza o “dedinho no ânus” e nos faz entender que o que foi introduzido no ânus do homem foi aquele pau. Além disso, inferimos, com base nos conhecimentos de mundo, que “Gonzaga” seja o homem que introduziu aquele pau no ânus do cliente, já que, na hora de enfiar o dedinho no ânus, a massagista chama por Gonzaga.

4. 4 Esquete “A três”

O esquete “A três” tem como núcleo a experiência sexual de um personagem que, aproveitando da situação, comenta com seu colega de trabalho que participou de um ménage e o convida para participar numa próxima vez. Porém, quando se descobre que o ménage foi entre três homens, a história toma outro rumo. Tudo se passa no próprio ambiente de trabalho deles. E, por fim, eles fazem, no almoxarifado, outro ménage.

No esquete, os personagens importantes são três: o homem que conta a experiência sexual; Jonas, quem ouve o que aconteceu; e Sandro, colega que participou da primeira experiência sexual.

Em um cenário (Figura 27) com mesas, computadores, impressora, livros, estão dois homens sentados, cada um em sua cadeira, e em silêncio. Ambos vestem camisa social e calça. Inferimos que são colegas de trabalho e que aquele ambiente é um escritório ou a sala de trabalho deles. É o que sugerem essas informações.



Figura 27 – Jonas, à esquerda e seu colega, à direita. (00:01 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – A TRÊS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Na sequência, o homem mais à direita (doravante colega), quase que sussurrando, chama Jonas, mais à esquerda do vídeo, para contar-lhe o que fizera no dia anterior momento em que introduz o objeto de discurso “uma sacanagem fudida”.

HOMEM – Jonas?
 JONAS – Quê?
 HOMEM – Te falar ... fiz uma sacanagem fudida ontem
 JONAS – Mentira ...
 HOMEM – Juro pra você
 JONAS – Conta ae ...
 HOMEM – Fiz um ménage, parceiro.
 JONAS – Caralho ...
 HOMEM – Sabia que tu ia fazer essa cara, meu irmão.
 JONAS – Com quem?
 HOMEM – Eu e Cléber do RH.
 JONAS – Po, pra essas paradas tu não me chama ... (transcrição nossa)

O objeto de discurso é introduzido por uma expressão nominal indefinida – “uma sacanagem fudida” – visto que ainda não faz parte da memória discursiva de Jonas, porém vem acompanhada de uma predicação “fudida” o que demonstra uma tentativa de especificar o objeto e já adiantar que foi uma experiência boa. Observa-se, durante todo o esquete, que as retomadas a esse referente são feitas pela expressão nominal indefinida “um ménage”; pelas expressões nominais definidas “essas paradas” e “essa porra”; pelo demonstrativo “isso”; e, mais ao final, pelas expressões “ménage” e “futebol”, em retomadas correferenciais para se referir à experiência sexual.

A expressão “uma sacanagem” categoriza o objeto de discurso ainda desconhecido pelo interlocutor, por isso o uso do artigo indefinido, e o caracteriza como “sacanagem” deixando implícito o que se trata. As expressões referenciais definidas, por sua vez, como “essas paradas⁴⁷” e “essa porra”, não trazem muitas informações/predicações novas, pois são definidas em sua estrutura, mas indefinidas de sentido, pois continuam sem apresentar por completo o objeto de discurso central do esquete: o “ménage”. Já as formas “ménage” e “futebol” nomeiam o objeto e, em especial, a forma “futebol”, utilizada no final do esquete, recategoriza-o de forma a provocar o humor no final do esquete. Uma vez que, inicialmente, quando esse termo aparece, considerando o ambiente e os personagens (todos homens), o que se infere é que realmente haverá jogo de futebol no final do expediente. Porém, a quebra de expectativa recategoriza/reconstrói o referente. Além disso, “Cléber do RH” é uma introdução referencial que comporta uma anáfora indireta (RH), e possui como âncoras as imagens, como a Figura 27.

O diálogo entre os personagens continua. Jonas demonstra interesse pelo assunto que segue sendo explicado pelo seu colega de trabalho. A sacanagem fudida é recategorizada através da anáfora direta “um ménage”, expressão que se refere a uma relação erótica e afetiva que envolve três pessoas, geralmente, em relações heterossexuais, dois homens e uma mulher, ou duas mulheres e um homem. O colega segue explicando que foi entre ele e Cléber do RH e Jonas reclama por nunca ser chamado pra fazer “essas paradas”. Seu colega explica que tudo aconteceu de última hora, dentro do “almoxarifado” (anáfora indireta, ancorada na imagem que categorizou o ambiente de trabalho/empresa) e que quando viu a “piroca” já estava cantando.

É importante assinalar que “essas paradas”, anáfora direta, se refere à “ménage” e também à qualquer tipo de sacanagem que o personagem principal tenha feito. Outra observação relevante a ser feita é que, até esse momento, o modo de comunicação era *bona fide*: um homem contando ao seu colega de trabalho suas experiências sexuais. Entretanto, como é próprio do gênero, ocorre algo inusitado que desencadeia o humor. Jonas, interessado na história, pergunta em quem a “piroca estava cantando” e seu colega diz que era no Sandro do Financeiro e que rolou “cu e os caralho”. O diálogo segue:

⁴⁷ Nessa estrutura essas (pronomes demonstrativos) + nome genérico, que funciona como um hiperônimo, exercem a função de operadores de verificação (CASTILHO e ELIAS, 2012, p. 112). Em outras palavras, indicam que o referente expressos pelos substantivos é do nosso conhecimento.

HOMEM – porra, vou mandar o videozinho chupando a piroca dele ...

JONAS: não ...

HOMEM – juro pra tu. Aí ficou todo ... “ai, ai, ai, para” para o caralho.

JONAS – não, não manda não. Me responde uma parada: tu é gay, cara?

HOMEM – É o que Jonas? Que gay, porra! É ménage! Caralho, tu nunca fez ménage não, Jonas?

JONAS – não, nunca fiz não. (transcrição nossa).

Nessa cena, observa-se o entusiasmo do colega contando que chupou a “piroca” (anáfora indireta). Esse novo referente se instaura no texto numa relação indireta com as palavras “sacanagem”, “ménage” – âncoras –, por isso entendemos o que é dito. Ao ver isso e com a descoberta de que o ménage foi entre três homens, Jonas fica perplexo (expressão facial de surpresa, gatilho para a produção do humor) e pergunta ao colega se ele é gay. Prontamente, o colega responde que não é gay e explica que o que fez foi ménage. Comenta que já cansou de chamar mulheres, mas elas não gostam muito disso, motivo pelo qual ele fez com mais dois homens.

Com isso, o referente ménage é recategorizado de modo diferente por ambos os personagens e sem expressão referencial explícita. Para o colega, ménage é coisa de heterossexuais, independente se for entre três homens ou três mulheres. Ao passo que, no entendimento de Jonas, ménage entre pessoas do mesmo sexo é o mesmo que ser relações homoafetivas, o que o levou a concluir que o colega era gay.

Na sequência do esquete, os referentes colega e Jonas permanecem em saliência enquanto outro referente é instaurado (percebido) imageticamente: trajando camisa social e calça. Entra em cena com uma pasta em mãos e senta em sua mesa, que fica na frente da mesa de Jonas.



Figura 28 – Sandro (01:26 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – A TRÊS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>>. Acesso em: 26 set. 2015.

O referente Sandro entra em cena em silêncio, porém é chamado de “Sandro guloso”, uma predicação às qualidades sexuais de Sandro. O colega, ainda em tom de brincadeira, diz que Jonas está traumatizado e, bruscamente, muda o tom (não sorri mais) e avisa a Sandro do futebol amanhã, às 16h30. Não se ouve resposta de Sandro, também não nos é explicado que futebol é esse, já que, até o momento, não se falou sobre tampouco há informações que ancorem esse referente.

A cena final mostra Jonas, referente imagético retomado anaforicamente, abrindo uma porta. O ambiente mudou. Há novas informações imagéticas que categorizam aquele lugar: vê-se uma vassoura, sacos de lixo, papéis toalha, papéis higiênicos, uma prateleira. Todas essas informações nos levam à inferência de que estamos no almoxarifado ou área de serviço da empresa. Jonas olha para dentro, momento em que se ouve um barulho repetitivo constante, e ouve-se a voz de seu colega que diz: “Oh o Jonas aí, Oh! Entra aí, Jonas. Começou agora, cara. Ta no primeiro tempo. Vai aproveitar ... cara dele, ta chocado, Sandro. Oh lá, não falei que tu que tu ia curtir?! ... falei que ele ia vim. Vão bora, irmão ... entra rapidim” (transcrição nossa).



Figura 29 – cena final (01:40 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – A TRÊS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gL1IJZVgCao>> . Acesso em: 26 set. 2015.

O humor é desencadeado pela conjunção de dois fatores: a pista linguística “primeiro tempo” (anáfora indireta), ancorada na informação dada anteriormente pelo colega sobre o futebol que iria ocorrer às 16h30; e o fato de Jonas, que aparentemente não se mostrou à vontade para participar do *ménage*, fechar a porta e entrar para participar. Em outras palavras, o que ocorre é a recategorização do referente *ménage*. Com base nas pistas linguísticas (futebol, primeiro tempo) e imagéticas (almoxarifado, lugar onde ocorreu pela primeira vez o *ménage*) o leitor se dá conta de que o futebol é a recategorização de *ménage* e o humor se completa com a entrada de Jonas, o que indica que ele vai participar.

4. 5 Esquete “Reis Magia”

A história deste esquete é a seguinte: em um ambiente que mais se parece com uma sala de estar, estão três reis magos mostrando, um ao outro, os presentes que irão dar ao menino Jesus que acabara de nascer em Belém. O primeiro a se manifestar é Melchior. Diz que vai dar ouro. Na sequência, Baltasar diz que vai dar incenso. Por último fica Gaspar que rompe com o esperado e diz que vai dar um short com *stretch* e uma bata branca. Assustados, Melchior e Baltasar ainda tentam sugerir a Gaspar que ele dê outro presente, porém todas as alternativas dadas (uma echarpe, uma cinta, um berço e uma pintura de um cara nú) quebram as expectativas e acabam por serem reprovadas. Até que, por último, Gaspar sugere dar mirra e a história parece que terá outro desfecho. No entanto, novamente, somos surpreendidos com a justificativa que Gaspar apresenta pra ter mirra em casa: é bom pra fazer a chuca. Assim, o esquete termina com Jesus, já adulto, vestindo os mesmos trajes que iria receber de Gaspar: bata branca e short.

Diferentemente de alguns esquetes, este, logo de início, já nos fornece ricas informações. O título é um trocadilho da expressão “boy magia⁴⁸” e isso já é o suficiente para provocar humor no leitor e vontade de assistir ao esquete por completo. Observa-se que o trocadilho é com a palavra “reis”, no plural, e que, para alguns leitores, a inferência será com os três reis magos da Bíblia. Além disso, este esquete parece já começar com o modo de comunicação *non-bona-fide* e com a introdução do referente reis. A primeira cena é a que segue:

⁴⁸ Expressão muito utilizada entre os jovens. Refere-se a homens bonitos, charmosos, gostosos e cobiçado por todos.



Figura 30 – cena inicial (00:00 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Conforme Figura 30, vê-se um homem mexendo em uma caixa e, nos minutos subsequentes, entra em cena, correndo, outro homem. Inferimos, mais uma vez, que sejam dois reis magos, pois as imagens - barba e cabelos longos, roupa, turbante, cenário, entre outras – assim sugerem e, de modo mais saliente, introduzem o referente imagético. Nossa hipótese se confirma já no primeiro diálogo que eles travam. Ei-lo:

GASPAR – *(entra saltitante)* Gente ... banho quente ...

MELCHIOR – Vamos lá ... Oh, tamo atrasado ...

GASPAR – Claro que tamo atrasado ... botei a primeira roupa que vi, não deu tempo nem de maquiar *(cheio de trejeitos, faz um movimento de pincel no rosto)*.

MELCHIOR – Tá, comprou os presentes?

GASPAR – *(coloca as duas mãos na cintura como se estivesse debochando)*

Não?! Não, Melchior! Não comprei. *(grita)* Ah! Os pre ... claro que eu comprei ... não comprei em agosto?! Fui o primeiro ... comprei. Vai dar o quê? *(transcrição nossa)*

Nesse diálogo primeiro, conseguimos, pela mudança no enquadre da câmera, ver melhor as roupas que os personagens estão vestindo. Além disso, aquele personagem que apareceu primeiro pergunta ao que chegou correndo se ele comprou presente e, na resposta, ouvimos o nome Melchior. Todas essas informações confirmam as nossas inferências iniciais de que aqueles personagens se tratam dos Reis magos, e de que o título já é uma brincadeira. A articulação entre os diferentes signos, sem que um se sobreponha ao outro, é que nos auxilia na produção dos sentidos desse esquete.

Assim, chamamos atenção para três pontos importantes. Primeiro: para a leitura desse esquete, inferimos e acionamos conhecimentos de mundo cristão ocidental, pois identificar que se trata de Reis magos não é o suficiente para compreender o gênero como um todo.

O que vem na sequência continua por elaborar os referentes e provocar o humor. Em resposta a Gaspar, Melchior mostra o presente que vai dar. É ouro. Nesse momento, entra em cena mais um homem, anáfora indireta, com trajes semelhante ao dos outros dois personagens. Ele, de pronto, já exhibe o que vai dar como presente. É incenso. Assim são o diálogo e os *prints* desses dois momentos:

MELCHIOR – *(abre a caixa que está em sua mão)* Ouro.

GASPAR – *(faz cara de surpresa)* Ah ... mentira, arrazô! Ouro voltou com tudo, neh?!

MELCHIOR – É ...

GASPAR – O dourado é a nova safira ... nova esmeralda. Ah, vou até levar um pra mim.

BALTASAR – *(chega em cena)* É ... muito bonito. *(enquanto fala, levanta o que tem em mãos)* Eu vou dar incenso ...

GASPAR – *(bate a palma das mãos)* Ah, eu amo ... cheirinho gostoso, deixa eu sentir, deixa eu sentir *(se aproxima do presente para sentir o cheiro)*.

BALTASAR – Aqui *(chega com o presente perto de Gaspar)*.

GASPAR – Isso é o que? Alfazema? É lavanda! ...

BALTASAR – Lavanda

GASPAR – É lavanda ... eu adoro! *(transcrição nossa)*



Figura 31 – Melchior mostra seu presente (00:16 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c>. Acesso em: 19 dez. 2016.



Figura 32 – Baltasar mostra seu presente (00:33 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c> . Acesso em: 19 dez. 2016.

Diante das muitas informações em poucos minutos de vídeo, se faz necessário fazer uma pausa para tecermos alguns comentários. Até esse momento do esquete, o leitor teve de fazer algumas inferências e se valer de seus conhecimentos prévios e de mundo. Não apenas conhecimentos de que as vestimentas são características de reis magos, mas que se trata dos três reis magos descritos na Bíblia. Segundo, todos os referentes foram introduzidos pela semiose imagética. Posteriormente, através do diálogo, um deles é chamado de Melchior e tomamos conhecimentos dos presentes que dois deles irão dar: ouro e incenso. Essas pistas confirmam de que o esquete conta a história dos três reis magos que, segundo a Bíblia, dão presentes a Jesus no dia de seu nascimento.

O esquete continua:



Figura 33 – Gaspar mostra seu presente (00:59 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c> . Acesso em: 19 dez. 2016.

Eis o diálogo:

GASPAR – (*vira para o lado e pega seu presente*) Eu vou dar simplesmente esse shortinho jeans (*gesticula para mostrar as qualidades do presente*) *stretch ... double face.*

MELQUIOR – Gaspar ...

GASPAR – Calma, não é só isso. Ih, ta achando que eu vou aparecer com o filho de Deus com shortinho?! E trouxe essa batinha branca (*mostra para eles*) toda grapeadinha que eu mesmo cozi. Hein, agora ... me conta se não vira uma coisa maravilhosa ele andandinho assim?! Ele correndinho?!
(transcrição nossa)

O esquete continuou e temos informações novas e velhas: os referentes permanecem em saliência, enquanto Gaspar apresenta o presente que vai dar, anáfora indireta que está ancorada em “presentes”. Algumas acrescentam informações à leitura do esquete. Vemos, pelos signos imagéticos, que os personagens continuam em cena, conversando sobre os presentes que irão dar. Ficamos sabendo que um deles se chama Gaspar e o diálogo entre eles vai evidenciando as nossas inferências: aqueles três homens são os três reis magos (Gaspar, Melchior e Baltasar) que dão presentes (incenso, mirra e ouro) ao menino Jesus, no dia de seu nascimento.

O humor advém do caminho diferente da história oficial que o esquete toma: ao invés de dar mirra, único presente que faltava ser mencionado, Gaspar diz que vai dar um “shortinho *jeans double face*, com *stretch*, e uma bata branca. Ou seja, de comunicação *bona-fide*, a narrativa passa para a *non-bona-fide*. Quebra-se a expectativa do leitor e deflagra-se o humor quando

tomamos conhecimento de que o terceiro rei mago irá dar uma bermuda e uma bata (ambos anáforas indiretas, ancoradas em presentes) para Jesus. Isso pode ser comprovado pelas expressões faciais de reprovação que recategorizam os outros dois reis magos, no momento em que ouvem qual o presente que Gaspar pretender dar a Jesus. Gaspar ainda tenta justificar sua escolha:

GASPAR – tá nada esquisito. É que vocês não tem noção de moda. Só se usa isso em Nova Galileia. É que vocês vão dormir cedo. Quando dá 4 dá manhã, o que aparece de homem usando essas batinha, tudo suado dançando ... Pelo amor de Deus! Jesus vai arrazar. Eu quero um Jesus boy magia ... um Jesus boy xxxxx, imagina ele na crechezinha dele (*fala olhando para as roupinhas*), andandinho assim sob as águas (*mostra as roupas, simula andar*)

BALTASAR – Gaspar, olha só, o que a gente tá pedindo pra você é o seguinte: levar uma coisinha um pouco menos cheguei ... (transcrição nossa).

Com a justificativa de Gaspar para dar aquele presente, finalmente, aparece o nome “Jesus”, porém, esse referente que já estava inferível pelos nossos conhecimentos aparece com a predicação “boy magia”, a mesma do título, e essa recategorização também provoca o humor. Porém, Gaspar não consegue convencê-los e seus amigos sugerem que ele leve “uma coisinha um pouco menos cheguei”, anáfora direta de presente. Contrariado, ele sugere algumas coisas (echarpe, cinta, sandalhinha de salto), mas seus amigos não concordam muito. Por fim, ele sugere dar uma obra de arte:

GASPAR – obra de arte dá uma levantada naquela manjedoura ...

BALTASAR – isso aí ...

GASPAR – (*abaixa e pega um objeto*) eu mesmo pintei aqui um quadro que eu acho que vale a pena ... (*descobre a pintura*) ... acho que eles vão amar.

BALTASAR – oh, oh, Meu Deus! (*Melchior vira o rosto*)

GASPAR – eu achei que pode tá um pouco exagerado no azul, mas eu achei lindo ... uma coisa impressionista ... esse aqui é “NUNO” (*fala apontando pra pintura*)

BALTASAR – é quem, Gaspar?

GASPAR – Nuno é um rapaz que vem aqui quarta-feira. Ele que dá a geral aqui na casa ... vocês não estão aqui geralmente. To até pedindo pra ele vir di sábado agora também ... ele é excelente. (*aponta para o quadro*) Eu pensei que de repente aqui podia dar uma coisinha no vermelho. (transcrição nossa).



Figura 34 – Gaspar mostra a pintura (02:21 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Gaspar então mostra a pintura que ele mesmo fez e Belchior e Baltasar, ao olharem o que está pintado, desviam o olhar imediatamente. O leitor então se dá conta de que o quadro é a pintura de um homem com o órgão sexual ereto. Mais uma vez a expectativa é quebrada e o humor é deflagrado quando Gaspar ainda explica que gostaria de pintar de vermelho “aqui”, e aponta, conforme Figura 34, para o pênis no quadro. Dêitico recuperável apenas quando se tem contato com a imagem do esquete.

Melchior se estressa com essa atitude de Gaspar, e essa recategorização encontra reforço, além do tom de voz firme, no olhar, olhos abertos, e no gestual: imediatamente tentar tomar o quadro da mão de Gaspar. Destacamos que em textos multimodais, deferentemente dos textos puramente linguísticos, as retomadas se dão pelo signo icônico.

Muitas são as tentativas de se achar um presente adequado ao momento. Por fim, Gaspar decide dar mirra e, imediatamente, nossas inferências recuperam esse referente em nossos conhecimentos de mundo e percebemos que, finalmente, Gaspar irá levar o presente descrito na Bíblia e que faltava até o momento (Baltasar iria dar incenso e Melchior, ouro). O esquete continua:

GASPAR – ah, então eu vou dar mirra.

BALTASAR – então vamos que a gente está atrasado ...

GASPAR – *(fala olhando para o objeto)* mirra ...

BALTASAR – vamos ...

MELCHIOR – (*interrompe Baltasar*) então, só pra saber, por que você tem mirra?

GASPAR – é bom pra fazer a chuca. Mas esse aqui já tá lavado. Vamos que a estrela vai passar a qualquer momento (*olha pro lado e diz sorrindo*) olha ela lá .. loca ... (*sai de cena gritando*) vem aqui ... (*ouve-se risos. Belchior e Baltasar demonstram não estar satisfeitos*) (transcrição nossa).



Figura 35 – Gaspar mostra a mirra (02:15 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c> . Acesso em: 19 dez. 2016.

Escolhido o presente, todos comemoram, porém, antes de írem ao encontro de Maria, José e do menino Jesus, Melchior pergunta o porquê de Gaspar ter mirra e a resposta de Gaspar, mais uma vez, rompe com o esperado: “é bom pra fazer a chuca. Mas esse aqui já tá lavado”. O leitor então aciona o conhecimento prévio de que o referente chuca⁴⁹ é um procedimento adotado, quando se quer ter relação sexual anal, que tem por objetivo lavar o ânus e o reto. Deflagra-se, portanto, o humor disso. A predicação da retomada anáfora, “esse aqui já tá lavado”, também colabora para a deflagração do humor. Ou seja, o presente que será dado a Jesus é um material que já foi introduzido no ânus de um dos reis magos, mas foi limpo.

O esquete é interrompido e, na sequência, retorna com a imagem e diálogo a seguir:

⁴⁹ Esse termo, devido a sua popularidade, já se encontra dicionarizado. No Dicionário inFormal, registra-se da seguinte maneira: “Enema ou chuca. Prática da medicina também chamada de hidrocolonterapia que consistem em introduzir uma mangueira no anus da pessoa, injetar água e depois retirar” (DICIONÁRIO INFORMAL)

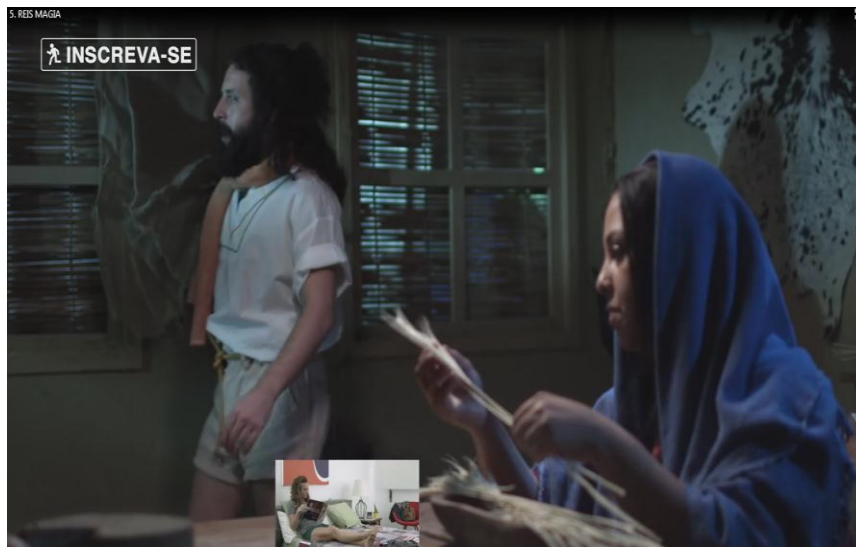


Figura 36 – Jesus e Maria (03:17 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – REIS MAGIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_7iZF0wwA5c>. Acesso em: 19 dez. 2016.

A cena muda. Há novas informações visuais. Esse momento cria a expectativa no leitor de que o desfecho do esquete será inesperado e levará ao humor. Para compreendermos a retomada anafórica do referente, precisamos fazer algumas inferências. Um referente é introduzido imageticamente, porém parece já ser conhecido pelo leitor. A semelhança se dá pela vestimenta do personagem: short, bata branca, uma echarpe laranja e cinto. O outro referente, também introduzido imageticamente, é uma mulher, com um manto azul sobre a cabeça que está sentada colhendo trigo. Além disso, o espaço é outro: parece um casebre, há algumas janelas de madeira, uma mesa e pouca luz.

De posse dessas informações novas, os leitores compreendem que aquele homem é Jesus, em mais velho (informação recuperada no processamento textual), e aquela mulher, sua mãe, Maria. Porém o desfecho é inesperado, ou seja, o que leva ao humor é a recategorização imagética do referente Jesus: ele está com roupas semelhantes a que o rei mago Gaspar queria te dar quando ele, Jesus, nasceu. E, rimos, pois, como é próprio da comunicação *non-bona-fide*, não é de se esperar que o salvador use esses trajes modernos. A imagem que construímos através de nossos conhecimentos de mundo nos faz inferir outra vestimenta para Jesus.

4. 6 Esquete “Travesti”

No esquete *Travesti*, vemos a história de um homem e de uma mulher que se conheceram numa festa e que resolveram fazer sexo em seguida. Ele a leva para sua casa e o esquete começa com a cena do casal entrando no quarto se beijando. De acordo com as nossas discussões até aqui, o leitor, ao assistir este vídeo, sabe que está diante de um texto narrativo cujo desfecho, além de inesperado, leva ao humor, ou seja, ao modo de comunicação *non-bona fide*. E que as várias semioses cooperam para a produção dos sentidos.

O que se vê inicialmente (Figura 37) é a instauração dos referentes: um com camisa e calça social e uma mulher de vestido e com a bolsa na mão direita. Eles, ao mesmo tempo em que se beijam calorosamente, entram em um lugar categorizado imagetivamente como um quarto (a presença da cama, do criado mudo).



Figura 37 – Um casal se agarrando. (00:01 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVESTI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>. Acesso em: 26 set. 2015.

Na sequência, ambos os referentes visuais permanecem em saliência, porém são recategorizados. Após deitar com a mulher na cama e passar a mão no corpo dela, o homem levanta nervoso (Figura 38), conforme se verifica com a mudança da feição de seu rosto (olhos estreitos e olhar fixo em Jorge), e pergunta “que porra é essa aqui?”.

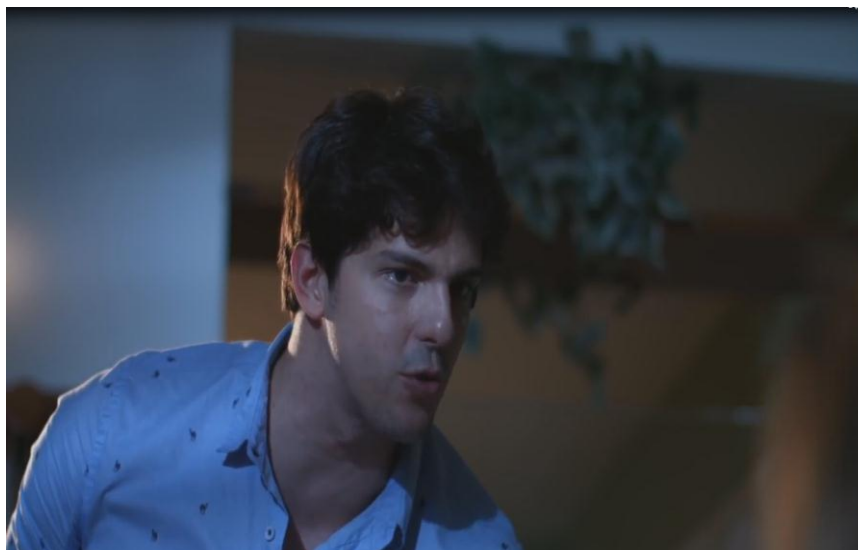


Figura 38 – Homem nervoso (00:07 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

O diálogo travado é o seguinte:

Miguel – Pera aí, pera aí. Que porra é essa aqui?

Mulher – (*olha pra baixo*) Do que que você está falando? ...

Miguel – Disso aqui embaixo. Que isso aqui?

Mulher – minha buceta?!

Miguel – (*gritando*) Caralho! ... (cospe no chão) Tem coisa que tem que avisar. Porra! (Transcrição nossa).

Com essa pergunta, cria-se a expectativa no leitor, que não consegue ver abaixo da cintura dos personagens, de que algo inesperado irá provocar o humor. Com a resposta “minha buceta?!”, o leitor chega à conclusão de que realmente o homem teria passado a mão na vagina da mulher por dois motivos: o conhecimento de mundo de que, antes do sexo propriamente dito, ocorrem as chamadas preliminares e que, nesse momento, ambos passam a mão no corpo do parceiro; e a lembrança do movimento do antebraço e cotovelo do homem assim que o casal se deita na cama.

O desfecho inesperado é confirmado com o cuspe no chão que evidencia o nojo que aquele personagem tem do órgão sexual feminino; e com a queixa do personagem de não ter sido avisado antes pela mulher que o acompanha que ela tem vagina (algo óbvio para o leitor, por isso o humor).

Neste caso, podemos entender que o humor se dá por meio da quebra de expectativa, pois o que seria uma cena comum diante do pré-estabelecido socialmente (um homem e uma mulher em uma cena de sexo), é rompida pela pergunta de um dos atores sobre a sexualidade da outra personagem em cena.

Outra coisa a se destacar é a expressão “que porra é essa?”. “Essa porra” categoriza e instaura um novo objeto de discurso no esquete, ainda desconhecido pelo interlocutor. Para isso, o personagem ainda gesticula, apontando para baixo, de modo a tornar mais clara a sua fala.

Retomando as considerações que fizemos (ver tópico 2.2), as expressões destacadas correspondem a introduções referenciais dêiticas e para recuperarmos corretamente o referente “boceta, vagina”, precisaremos das informações sobre o contexto dessa fala.

O homem, com base nos conhecimentos que carrega, acreditava que a pessoa que o acompanhava não se tratava de uma mulher heterossexual, mas de um travesti. A quebra de expectativa, portanto, que leva ao modo de comunicação *non-bona-fide*, e o humor é deflagrado.

Depois da discussão, Miguel dá as costas como se fosse ir embora, mas a mulher o chama e o leitor é surpreendido mais uma vez. O esquete segue com o seguinte diálogo:

MULHER – Miguel, eu tenho uma coisa aqui que pode ajudar. (*mostra um pênis de borracha*). Eu só não quero que fique esse clima.

MIGUEL – (*olha, alguns instantes, firme para o pênis de borracha*) Aí a gente começa a poder conversar de novo (*abaixa as calças e beija a mulher*).
(Transcrição nossa).

Nesse momento, a junção entre texto verbal e imagem é fundamental para a elaboração dos referentes. Com a sua fala, a mulher recategoriza o homem ao chama-lo de Miguel e ainda introduz um objeto de discurso quando diz: tem “uma coisa aqui”. O objeto é introduzido pela expressão nominal indefinida “uma coisa”, visto que ainda não faz parte da memória discursiva de Miguel, tampouco dos leitores, porém vem acompanhado da predicação “que pode ajudar” o que demonstra uma tentativa de adiantar que se trata de uma coisa boa. A retomada desse novo objeto é feita não por uma expressão nominal definida, mas por uma imagem (Figura 39).

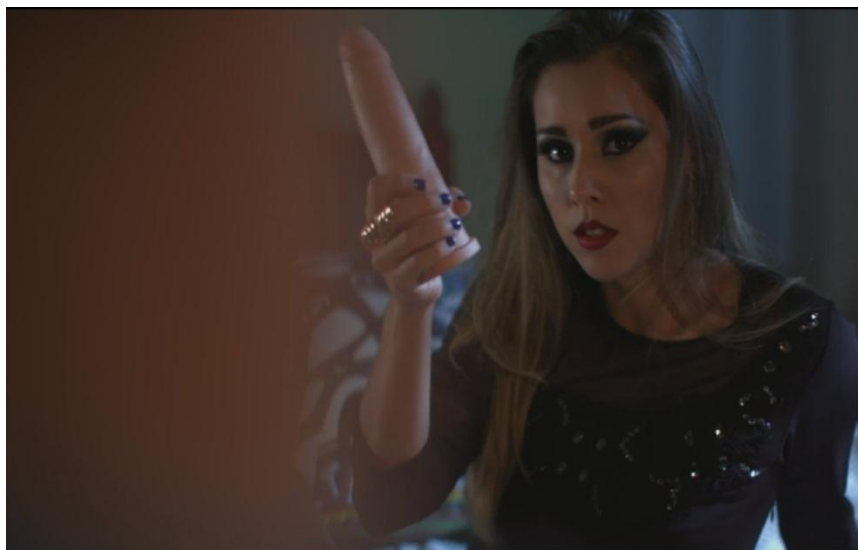


Figura 39 – Mulher mostra a coisa que pode ajudar (01:04 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGp-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

O pênis de borracha funciona como gatilho para a produção do humor, acompanhado da fala (“Aí a gente começa a poder conversar de novo”) e da atitude de Miguel (*olha, alguns instantes, firme para o pênis de borracha; abaixa as calças e beija a mulher*). Ou seja, sobre a integração entre o verbal e o imagético, é exemplar esse momento em que, sem explicar o que era a “coisa que podia ajudar”, a informação é construída não mais pelo verbal, mas pelo imagético (Figura 39). Exemplo que reforça o argumento de que, nos esquetes, para se elaborar os referentes e os sentidos pretendidos, lança-se mão de todos os recursos semióticos disponíveis.

Nesse momento, não vemos o que aconteceu, pois a narrativa é interrompida e retorna (Figura 40) com Miguel e a mulher (referentes retomados anaforicamente) sentados um ao lado do outro da cama, em silêncio, cabisbaixos. Ele, além de estar com o cabelo despenteado, está sem camisa; e ela, com a maquiagem borrada, cabelo todo despenteado e vestindo a camisa que inicialmente estava com Miguel. E com base no imagético, inferimos que eles transaram ao vermos que se tratam dos mesmos personagens, agora recategorizados imagetivamente.



Figura 40 – Miguel ao lado da mulher (01:17 min)

Fonte: YOUTUBE. Porta dos fundos – TRAVECO DA FIRMA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tv5b4JBGP-k>>. Acesso em: 26 set. 2015.

Por fim, após ficarem alguns minutos em silêncio, Miguel pede desculpas por ter comido e chupado a mulher:

MIGUEL – Desculpa. Eu só consegui falar desculpa mesmo eu não ... não é dá minha natureza ... cê é a terceira mulher que eu como ... te deu três vezes foi ... é ... eu vou lidando com isso, etendeu?! Mas eu queria te pedir desculpas e dizer pra você que eu não sou esse ... mas agradecer também de cê tá aqui ... de uma certa forma ter sido até respeitosa e carinhosa ... Aquela chupada que eu te dei não necessariamente é uma coisa de instinto meu ... brigado. Cê pode até se retirar aos pouquinhos. (Transcrição nossa)

Essa cena final, como de costume no gênero esquete, revela mais uma situação inesperada, fonte do humor. As explicações “não é de minha natureza”, “dizer pra você que eu não sou esse”, “aquela chupada que eu te dei não necessariamente é uma coisa de instinto meu” recategorizam o que aconteceu (o sexo propriamente dito) e o personagem Miguel sem uma expressão nominal referencial anafórica, mas apenas com essas pistas e predicções. A novidade surge nessa última cena com a descoberta de que o homem queria ser comido – pois ficou todo animado ao ver o pênis de borracha – comeu a mulher. Aqui, o imagético (rostos tristes) e o verbal (fala de Miguel) levam à leitura *non-bona-fide*, pontos-chaves para a produção do efeito de humor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, considerando que a linguagem é uma atividade discursiva que se efetiva na interação verbal entre sujeitos, teve como propósito iniciar um estudo sobre o gênero esquete, apresentando as características que o constitui como um gênero necessariamente humorístico. Além disso, teve como propósito analisar processos referenciais no gênero esquete e averiguar a função desses processos para a deflagração do efeito de humor.

Para tanto, baseamo-nos no conceito de gênero proposto por Bakhtin (1988, 2003, 2008) e seu Círculo, Marcuschi (2008) e estudiosos do teatro (VENEZIANO, 1991; PAVIS, [1987] 1999), a partir dos quais pudemos caracterizar o nosso *corpus*. Em nossa investigação, identificamos as seguintes características principais do gênero esquete produzido pelo “Porta dos Fundos”:

1. É um texto multimodal, predominantemente narrativo e geralmente curto;
2. Não há personagens fixos (em esquetes de outros grupos de humor isso pode variar);
3. Os personagens podem ser imitações de pessoas reais e importantes, como o caso de presidentes, famosos; ou fictícios e desconhecidos;
4. A maioria dos personagens apresenta atitudes estereotipadas;
5. Para a produção dos sentidos, o leitor deve se valer de vários tipos de conhecimento (compartilhados, de mundo, textual, etc.);

Em síntese, o gênero esquete, geralmente, se apresenta como um texto não muito longo e tem por função principal provocar o riso. Com isso, a sociedade e alguns de seus costumes (corrupção, grosseria) e temas tabus (sexo, etnia) são postos em cheque. Em outras palavras, podemos dizer que, nos esquetes, esses discursos velados, presentes nas diversas práticas do cotidiano, são desnudados.

Quanto ao humor, apoiados em Raskin (1985), Raskin e Attardo (1991), Lins (2015), Lins e Gonçalves (2013), Tafarello (2014), Travaglia (2015) e Possenti (1998, 2015), observamos que:

- a) os esquetes pertencem ao domínio discursivo do humor. Logo, não há esquete sem humor;
- b) temas tabus são geralmente mais explorados nesse gênero, no entanto o mote é sempre algum fato relevante que ganha destaque na sociedade naquela semana;

- c) assim como as piadas, há, nos esquetes, dois modos de comunicação – *bona fide* e *non-bona-fide*. A história, inicialmente, leva o leitor a um caminho que é rompido, quebrando-se expectativa;
- d) a noção de gatilho em esquetes é elástica (TAFARELLO, 2014), uma vez que elementos não linguísticos, como a linguagem corporal, vestimenta e cenário, também funcionam como gatilhos que deflagram o humor; e
- e) para a produção do humor, o autor do esquete se vale do linguístico – a fala dos personagens, ou seja, o roteiro escrito para ser interpretado pelo ator; e do imagético – os gestos, as roupas, os trejeitos, a maquiagem, o cenário.

Quanto a referenciação, ao considerarmos, conforme Koch (2009, p. 61), “que os processos de referenciação são escolhas [significativas] do sujeito em função de um querer-dizer”, acreditamos, assim como Lima e Feltes (2013), que todo o processo de nomear um referente, incluindo aí a introdução referencial, já virá carregado de subjetividade, ou seja, já na primeira aparição do referente no texto, já se observa o objetivo do enunciador. E que, além disso, a imbricação entre o verbal e o imagético atua de maneira fundamental na introdução, na manutenção e na recategorização de referentes.

Por fim, vale ressaltar que os referentes não se manifestam apenas a partir do material linguístico do texto, mas também por meio da imbricação com outros elementos da materialidade textual, como os gestos, as expressões faciais, as manifestações pictóricas. Em nossas análises, a maioria dos referentes foi introduzida por uma imagem, ou seja, a imagem (signo icônico) foi a grande responsável por instaurar os referentes no texto. O cenário, os figurantes acrescentam informações aos personagens e à narrativa. Na cena final, geralmente, os signos icônicos e plásticos mudam e o leitor deve, através do contexto, fazer as inferências adequadas para compreender o desfecho inesperado do esquete.

Desejamos que, ao final desse trabalho, tenhamos fornecido novos olhares acerca dos processos referenciais bem como dado contribuições preciosas para o entendimento do gênero multimodal esquete.

6. REFERÊNCIAS

ALCURE, Lenira Ferraz. **Comunicação verbal e não verbal**. 2.ed. Rio de Janeiro : Senac, 1996.

ALVES FILHO, F.; COSTA FILHO, J. N. S. A construção referencial de contraventores sociais ricos e pobres em notícias. In: CAVALCANTE, M. M.; LIMA, S. M. C. (orgs.) **Referenciação: teoria e prática**. São Paulo: Cortez, 2013.

APOTHÉLOZ, D. ; REICHLER-BÉGUELIN, M-J. Construction de la référence et stratégies de désignation. In BERRENDONNER, A. e REICHLER-BÉGUELIN, M. J. (eds.) **Du syntagme nominal aux objets de discours. SN complexes, nominalizations, anaphores**. Neuchâtel: Institute de Linguistique de Neuchâtel, p. 227-271, [1995] 2003.

_____. Interpretations and functions of demonstrative NPs in indirect anaphora. **Journal of Pragmatics**, nº 3, p.363-97, mar. 1999.

AQUINO, I. C. R. Maitena e fotonovela: construindo práticas de escrita e oralidade através de esquetes de humor. In: III CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá: **Anais** eletrônico, 2014.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, [1997] 2008.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, [1929] 1981.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, [1953] 1992.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. da UNESP, p.13-70, 1988.

BARTHES, R. **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Planeta, 2003.

BEAUGRANDE, R. de. **New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication and freedom of access to knowledge and society**. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1997.

BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOERO, S. A. A. L. **Teatro a Vapor de Arthur Azevedo: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX**. 153 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o círculo, **Alfa**, São Paulo, 56(2), p. 371-402, 2012.

- BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis, Vozes, 1979.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**: história e antologia - das origens ao Realismo. 3. ed. Rio de Janeiro: BERTRAND BRASIL, 1988.
- CARMELINO, A. C. (org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015.
- CASTILHO, A. T. de; ELIAS, V. M. **Pequena Gramática do Português Brasileiro**, São Paulo: Contexto, 2012.
- CASTRO, L. G. F. de; CARDOSO, T. G. Memes: os replicadores de informação. **Anais eletrônicos do VI ENPOLE**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, Janeiro de 2015.
- CAVALCANTE, M. M. Referenciação e multimodalidade. *In*: VALENTE, A. C. **Unidade e variação na língua portuguesa**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 213-221, 2015.
- _____. **Os sentidos do texto**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- _____. **Referenciação**: sobre coisas ditas e não ditas. Fortaleza: UFC, 2011.
- _____. Processos de referenciação - uma revisão classificatória. **Anais da Anpoll**, Maceió, v. 1, n.1, p. 1-13, 2004.
- _____. Expressões referenciais – uma proposta classificatória. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, n. 44, p. 105-118, jan/jun. 2003.
- _____. O demonstrativo e seus usos. **Revista Perspectiva**, Florianópolis, v. 20, n.1, p. 159-184, 2002.
- _____. Expressões rotuladoras. **Revista do Gelne**, Fortaleza, v. 1, p. 13-17, 2001.
- _____. **Expressões indiciais em contextos de uso**: por uma caracterização dos dêiticos discursivos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.
- _____.; BRITO, M. A. P. O caráter naturalmente recategorizador das anáforas. *In*: AQUINO, Z. G. O.; GONÇALVES-SEGUNDO, P. R. (Orgs.). **Estudos do discurso**: caminhos e tendências. São Paulo: Paulistana, 2016. Disponível em: <http://cied.fflch.usp.br/sites/cied.fflch.usp.br/files/u31/Livro-CIED-2016-final.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2016.
- _____.; BRITO, M. A. P. Anáforas encapsuladoras? Traços peculiares aos rótulos. **Revista de Letras** (Fortaleza), v. 32, p. 29-36, 2013.
- _____.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do GELNE**, v. 12, p. 56-71, 2010.
- _____.; SANTOS, L. W. Referenciação: continuum anáfora-dêixis. **Intersecções** – Edição 12 – Ano 7 – Número 1, 2014.

_____.; LIMA, S. M. C. de (Org.) . **Referenciação**: teoria e prática. 1. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2013.

_____.; CUSTÓDIO FILHO, V.; BRITO, M. A. P. Coerência, referenciação e ensino. São Paulo: Cortez, 2014.

_____.; PINHEIRO, C. L. ; LINS, M. P. P. ; LIMA, G. . Dimensões textuais nas perspectivas sociocognitiva e interacional. In: BENTES, A.C.; LEITE, M.Q.. (Org.). **Linguística de texto e análise da conversação**. 1ed.São Paulo: Cortez, p. 225-261, 2010.

CIULLA, A. **Os processos de referência e suas funções discursivas: o universo literário dos contos**. 201p. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

_____. **A referenciação anafórica e dêitica** – com atenção especial para os dêiticos discursivos. 90 p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2002.

CRYSTAL, D. **Language and the internet**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CONTE, M. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M. et. al. (orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, [1996] 2003.

COSTA, M. H. A. **Acessibilidade de referentes**: um convite à reflexão. 214p. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CUSTÓDIO FILHO, V. **Múltiplos fatores, distintas interações**: esmiuçando o caráter heterogêneo da referenciação. 330f. Tese (Doutorado em Linguística). Centro de Humanidades, UFC, Fortaleza, 2011.

DOLITSKY. The unsaid in Bakhtin's carnivalization. Revista: **Humor**, 1992.

EREMIDA, I. C. da C. **Humor, linguagem e narrativa**: para uma análise do discurso literário humorístico. Braga, 524f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Setor Ciências da Linguagem, Universidade de Minho, 2002.

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Ed. Parábola, 2009.

FARIA, J. R. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FAVERO, L. L. **Coesão e coerência**. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FRANCIS, G. Rotulação do discurso: um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante, Valéria Sampaio Cassan de Deus e Thatiane Paiva de Miranda. In: CAVALCANTE, M. M.; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA e SILVA, A. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, [1994] 2003, p. 191-228.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1995.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 2 v., 1972.

ILARI, R. Alguns problemas no estudo da anáfora textual. **Revista Letras**, Curitiba, v. 55, p. 129-151, 2001.

JAGUARIBE, V. M. F. **A recategorização no texto literário**: as negociações discursivas em poemas. /Projeto de tese/ - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

JUBRAN, C. C. A. S. O discurso como objeto de discurso em expressões nominais anafóricas. **Caderno de estudos linguísticos**. Campinas, n. 44, p. 105-118, jan./jun. 2003.

_____. Especificidades da referenciação metadiscursiva. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Org.) **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, p. 219-241, 2005.

KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual**: trajetória e grandes temas. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____.; ELIAS, V. M. **Ler e escrever**: estratégias de produção textual. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

_____.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. & MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. **D.E.L.T.A**, v. 14, p. 169-190, 1998. (número especial).

KRESS, G.; & van LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. London: Routledge, [1996] 2006.

KOWZAN, T. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, T.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LEITE, R. L. **Metaforização textual**: a construção discursiva do sentido metafórico no texto. 212p. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007a.

_____. Da recategorização metafórica à metaforização textual. In: CAVALCANTE, M. M. et al (Org.) **Texto e discurso sob múltiplos olhares**. v. 2: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 104-122, 2007b.

LIMA, S. A. A. **Teatro a vapor de Arthur Azevedo**: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX. 2006. 160 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2006.

LIMA, S. M. C. de. A construção de referentes em textos verbo-visuais: uma abordagem sociocognitiva. **Intersecções** (Jundiaí), v. 1, p. 61-80, 2016.

_____. Recategorização metafórica e humor: uma proposta classificatória. In: CAVALCANTE, M. M. et al (Org.) **Texto e discurso sob múltiplos olhares**. v. 2: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 74-103, 2007.

_____. **Entre os domínios da metáfora e da metonímia**: um estudo de processos de recategorização. 204p. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

_____.; FELTES, H. P. de M. A construção de referentes no texto/discurso: um processo de múltiplas âncoras. In: CAVALCANTE, M. M.; LIMA, S. M. C. de (orgs.). **Referenciação**: teoria e prática. São Paulo: Cortez, 2013.

LINS, M. da P. P. Os contos de fada na visão de Mafalda: ou até quando vamos ser os frangos da literatura?. In: CARMELINO, A. C. (org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, p. 112-127, 2015.

_____.; SOUZA JUNIOR, R. C. (orgs.). **Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos**. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2014.

_____.; GONCALVES, L. S. **Humor como Discurso de Prevenção**: o Cartum sob a Ótica da Pragmática. 1. ed. Vitória: PPGEL-UFES, 2013.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Fenômenos da Linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007a.

_____. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007b.

_____. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. In: KOCH, Ingedore G.V.; MORATO, E. M.M.; BENTES, A. C. (Orgs.) **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, p. 53-101, 2005.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. Quando a inferência é uma inferência. Trabalho apresentado no GEL, UNESP, Assis/SP, 2000.

MARTINS, A. **Arthur Azevedo**: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1988.

MARTINS, M. H. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, [1928] 2012.

MELO, C. L. M. T. S. **Anáfora indireta esquemática pronominal**: uma anáfora coletiva genérica e coletiva restritiva. 143p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D.; BONINI, A. (orgs.). **Gêneros**: teorias, métodos e debates. São Paulo: Editora Parábola, 2005.

MONDADA, L. A referência como trabalho interativo: a construção da visibilidade do detalhe anatômico durante uma operação cirúrgica. In: KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Org.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, p. 11-32, [2003] 2005.

_____.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA e SILVA, A. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, p. 17-52, [1995] 2003.

_____. Gestion du topic et organization de la conversation. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas: IEL/Unicamp, n. 41, p. 7-36, [1994] 2001.

MUNIZ, K. S. **Piadas**: conceituação, constituição e práticas – um estudo de um gênero. 163f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2004.

NOGUEIRA, C. M. A. **Significados sociais da variação estilística em esquetes de rádio**. Campinas, 2010. 147f. Dissertação (Mestrado em Linguística).

OLIVEIRA, L. A. de. **Processos ostensivo-inferenciais do jogo cenas Improváveis de improvável – um espetáculo provavelmente bom**: Estudo de caso com base na teoria da relevância. Tubarão, 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem).

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, [1987] 1999.

PORTA DOS FUNDOS. **Porta dos fundos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

POSSENTI, S. Humor e imaginário sobre práticas científicas. In: CARMELINO, A. C. (org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, p. 19-47, 2015.

_____. **Os Humores da Língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1998.

PRETI, D. (org.). **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2001.

RAMOS, P. Piadas para ver: o uso da imagem como recurso de humor em tiras cômicas. In: CARMELINO, A. C. (org.). **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, p. 137-153, 2015.

_____. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. **Ling. (dis)curso** [online]. 2012.

_____. **Faces do humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, um efeito de humor. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Holland: D. Reidel Publishing Company, 1985.

_____. & ATTARDO, S. Script theory revis(it)ed. Joke similarity and joke representation model. **Humor: International Journal of Humor Research**. Berlim e Nova York: Walter de Gruyter, 4 (3/4), p. 293-347, 1991.

RODRIGUES, H. R. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: **Gêneros**: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, p. 152-183, 2005.

SALOMÃO, M. M. M. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. **Veredas**: Revista de Estudos Linguísticos. Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 61-79, 1999.

SHAW, H. **Dicionário de termos literários**. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, [1972] 1982.

SILVA, F. de O. **Formas e funções das introduções referenciais**. 126f. Tese (Doutorado em Linguística). UFC, Fortaleza, 2013.

_____. **O. Processos de referenciação no gênero notícia**. 103p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

_____; CUSTÓDIO FILHO, V. O caráter não linear da recategorização referencial. In: Mônica Magalhães Cavalcante; Silvana Maria Calixto de Lima. (Org.). **Referenciação: Teoria e prática**. 1ed. São Paulo: Cortez, 2013.

SOUZA JÚNIOR, R. C. de. **Referenciação e humor em tiras do Gatão de meia-idade, de Miguel Paiva**. 139 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SPAGNOL, C. A. et al. Vivenciando situações de conflito no contexto da enfermagem: o esquete como estratégia de ensino-aprendizagem. **Esc. Anna Nery Revista de Enfermagem** [online]. p. 184-189, 2013.

SPERBER, D.; WILSON, D. **Relevance**: communication and Cognition. Oxford: Blackwell, [1986] 1995.

TAFARELLO, M. C. M. de. Quadrinhos e scripts. *In*: LINS, M. da P. P.; SOUZA JUNIOR, R. C. (orgs.). **Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos**. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, p. 87-105, 2014.

TAVARES, D. P. F. **Processos de recategorização**: uma proposta classificatória. 157p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.

TRAVAGLIA, L. C. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. *In*: CARMELINO, A. C (org.). **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, p. 49-90, 2015.

_____. Das relações possíveis entre tipos na composição de gêneros. *In*: 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais (IV SIGET), 2007, Tubarão - SC. **Anais [do] 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais** (4º SIGET). Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL, 2007. v. 1. p. 1297-1306.

_____. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. **DELTA** - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

VASCONCELOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VENEZIANO, N. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes/Ed. da Unicamp, 1991.

ANEXOS

“TRAVECO DA FIRMA”

(Um travesti se posiciona na calçada. Um táxi passa buzinando e o travesti manda beijo. O travesti continua marcando ponto até que um carro encosta. A janela abre devagar. Jorge, que está ao volante, fica surpreso ao reconhecer o travesti.)

JORGE – Maurício?

(O travesti reconhece Jorge, vira para o outro lado e tenta disfarçar, se afastando do carro.)

JORGE – Maurício? Maurício, volta aqui! Sou eu, Jorge.

(O travesti faz uma voz feminina.)

MAURÍCIO – Não sei do que você tá falando, não, meu amor!

JORGE – Maurício, sou eu, Jorge, da firma! Para a palhaçada que sou eu!

MAURÍCIO – Eu trabalho aqui, sua louca!

JORGE – Que porra é essa, Maurício?

(O travesti desiste de fingir, vai na direção do carro e fala com sua voz de homem, puto.)

MAURÍCIO – Não me explana, não, porra! Hein?! Fica quieto, porra!

JORGE – Maurício, você não está enganando ninguém vestida de travesti.

MAURÍCIO – É o caralho! Tá chovendo cliente aqui, ó. Aqui, ó *(bate na bunda)*. Tá comendo muita gente aqui!

JORGE – Maurício ... Maurício, você tá se prostituindo, cara? Você virou puta?!

MAURÍCIO – Nunca precisou de dinheiro, não? Tu nunca precisou de dinheiro na vida?

JORGE – Não nesse nível.

MAURÍCIO – To devendo quinze meses de condomínio. Quinze meses! E não é condomíniozinho qualquer, não! É piscina, porteiro 24 horas, tem quadra de squash, pista de atletismo ... Minha filha quer fazer inglês. Agora pergunta se é Wizard?! Não! É Cultura Inglesa! E o menorzinho quer comer negresco! “Voê quer comer o quê?” É negresco! Você dá uma rosquinha Mabel pra ele jogar na tua cara e falar: “Papai, quero Negresco!” Agora faz as contas ... *(se afasta do carro)*

JORGE – Maurício, volta aqui! Parou. Pelo amor de Deus! Sou eu, teu amigo, cara. Humano. A gente assistia *Rin Tin Tin* junto. Podia ter me pedido um dinheiro emprestado ...

MAURÍCIO – Podia pedir? Podia?!

JORGE – Não podia porque eu tô fodido Mas, é entendeu?!

MAURÍCIO – Mas isso é o que eu tô te falando! Você tá fodido, precisando de dinheiro? Aqui é o lugar!

JORGE – Você tá louco?! Só você é capaz de fazer uma loucura dessa!

MAURÍCIO – *(rindo)* Só eu?! Tu que acha ... Sabe o Marquinho do RH?

JORGE – O vascaíno?

MAURÍCIO – Ele que me trouxe! Ali ele, ali, ó. *(vemos um outro travesti marcando ponto)* De meia arrastão. É ele, sim! É porque não parece. E atrás dele é o Chico do Marketing. Ali o Chico. Chico! *(vemos Chico marcando ponto)* Dá um oi pra gente! *(Chico sorri e acena na direção deles)* É o Menezes! Vem cá!

JORGE – *(desesperado, contendo Maurício)* Shiiiu! Para! Não é possível que seja o Chico!

JORGE – Shiiiiu! Para! Não é possível que seja o Chico!

MAURÍCIO – Aliás ... Se você veio procurar uma coisinha *(faz um gesto, insinuando sexo)* maneirinha, eu diria que o Chico é a tua pedida. Dizem que o Chico tem uma boquinha de veludo ... Eu não sei. Mas é rodado. Ele estar aqui é sorte tua. *(vira-se para Chico)* Oh, Chico! Cliente!

JORGE – (desesperado, puxando Maurício.) Para, para! Já perdi o tesão, já perdi a vontade. Me despertou em casa um negócio de desejo, por isso eu vim. Mas agora já passou!

(Maurício olha para Jorge, tentando seduzi-lo. Ele passa a língua pela boca por dentro da bochecha.)

JORGE – Maurício, para! *(Maurício continua provocando o amigo)* Maurício, o que isso?! Maurício, sou eu. Sou eu!

MAURÍCIO – *(puto)* Não vai me explicar, hein?! Não vai me explicar, porra!

JORGE – Não explano, não!

MAURÍCIO – Olha só, que eu te explano também! Eu sei o que você veio fazer aqui!

JORGE – A gente é time. Ninguém explana o outro.

(Eles se cumprimentam.)

MAURÍCIO – Agora vaza que eu tenho muito Negresco pra comprar.

JORGE – Maurício, vem cá. Que horas é a reunião amanhã?

MAURÍCIO – Oito horas, porra!

JORGE – E os relatórios?

MAURÍCIO – *(mostra uma bolsa)* Aqui, porra! Tá tudo aqui que eu preciso!

“INFERNO”

(Na cena aparecem um homem de roupão, em pé, conversando com uma mulher apenas de lingerie e, ao fundo, aparecem outras mulheres semi-nuas andando. Um homem de roupão branco chega)

CIDADÃO – Amigo, desculpa. É ... que lugar é esse aqui, hein?

DIABO – Você morreu!

CIDADÃO – Oi?!

DIABO – Bem-vindo ao inferno! *(dá uma gargalhada)*

CIDADÃO – *(assustado, olha para os lados)* Aqui é o inferno?

DIABO – Ah, ora mens Qual é seu nome, querido?

CIDADÃO – É ... Pedro Aguiar.

DIABO – *(lendo na prancheta)* Pedro Aguiar. Vamos lá ... Pedro VI ... Pedro Aguiar! Vamos lá ... Você comeu sua cunhada, Pedro? Você mentiu copiosamente? Você bateu em criança?

CIDADÃO: mas olha só, eu fiz muita coi ... *(é interrompido)*

DIABO – *(nervoso, gritando)* Cala a boca! Cala a boca! Você vai experimentar o martírio do fogo do inferno. Michele?!

MICHELE – *(cumprimentando o cidadão)* Oi?!

DIABO – Chupa o pau dele.

CIDADÃO – Quê?!

DIABO – a Michele vai te queimar no mármore infernal, onde nenhum enxofre pensa em

respirar.

CIDADÃO – chupando meu pau?

DIABO – (*sorrindo*) exatamente ... e por toda eternidade.

CIDADÃO – nossa, bastante tempo, neh?!

DIABO – ah ... e sem camisinha.

CIDADÃO: é?!

DIABO – uhum

CIDADÃO – então vamo pagando esse pecado aí, né

DIABO – não sei se eu gostei do seu tom. Tá achando pouco?

CIDADÃO – Não, to achando muito até ...

DIABO – é, mas você vai sofrer mais! Potira, *pay attention*

POTIRA – olá! Tudo bem?!

CIDADÃO – tudo bem! Que que a Potira vai fazer comigo?

DIABO – Potira vai te arrastar pelos sete vulcões mais obscuros.

CIDADÃO – e como é que a Potira vai fazer isso comigo?

DIABO – lambendo o seu humilde saco escrotal

CIDADÃO – a Potira vai lamber meu saco ...

DIABO – escrotal

CIDADÃO – ... enquanto a Michele chupa meu pau?

DIABO – enquanto a Michele encaçapa teu pau de saliva.

CIDADÃO – eitcha ... que ruim, neh?! Que desagradável então né?!

DIABO – Pois é ... anda ... pode ir. Levem ele, meninas.

CIDADÃO – É ... desculpa, seu demônio (*tenta encostar com o braço no demônio*)

DIABO – No touch me!

CIDADÃO – É ... desculpa, seu demônio. É que ... não sei se tá constando aí no seu relatório, mas eu roubei umas canetas também na época que eu estudava lá no Colégio Santo Inácio (*O diabo pega a prancheta novamente*).

DIABO – Deixa eu ver ...

CIDADÃO – Deve tá aí ...

DIABO – Caneta ...

CIDADÃO – Vê direitinho que tem caneta

DIABO – Caneta não tem.

CIDADÃO – Tem certeza?

DIABO – Não tem.

CIDADÃO – Não, mas não foi qualquer caneta, não. Era bic quatro cores ...

DIABO – Não tem.

CIDADÃO – Não?

DIABO – Não!

CIDADÃO – Po ... de qualquer forma tá avisado ae só pra constar ae ... vai que ... (*diabo larga a prancheta*)

DIABO – (*nervoso*) Seu imbecil! Olha o quê você fez!

CIDADÃO – O que foi que eu fiz?

DIABO – Você confessou seu pecado. Vou ter que liberar você!

CIDADÃO – Como assim liberar?

DIABO – Tá liberado. Vai subir! Ta liberado. Meninas, sai! (*as mulheres saem*)

CIDADÃO – (falando pra Potira) Perae, Potira. (volta-se para o diabo) Não, olha só ... Eu ... eu já matei pombo, eu torço pro flamengo, eu votei no ...

(*O cenário muda. O cidadão aparece sendo jogado num lugar muito branco onde encontra outro homem jogando xadrez.*)

CIDADÃO – Onde é que eu tô?

ANJO – No céu. Queria mais uma menina, né?! Bem-vindo, garoto! Vamos jogar.

CIDADÃO – *(desespera-se. Começa a gritar para o alto)* Eu tenho vários pecados ... eu sou um pecador ... não contei ... Eu odeio gay *(vira-se para o anjo)* Oh! Eu odeio homossexual *(começa a dar tapas no anjo que se mantém calmo)* ... Me dá uma lâmpada que eu vou quebrar nele.

ANJO – Oh ... não fala isso.

CIDADÃO – Eu odeio preto, óh! Ele é preto.

ANJO – eu não sou preto, não tem problema ...

CIDADÃO – eu estaciono meu carro em vaga de deficiente.

ANJO – Não tem problema ...

CIDADÃO – eu finjo que tenho cartão fidelidade da companhia aérea pra pegar menos fila.

ANJO – Olha! Eu nunca tinha pensado nisso ...

CIDADÃO – eu compartilho foto de bicho no facebook e marco todos os meus ... todos os meus amigos ... que eu quero que todo mundo veja

ANJO – Que fofo! Me marca.

CIDADÃO – Eu curto ... eu curto foto do namorado da Sabrina Sato no Instagram

ANJO – Não sei quem é.

CIDADÃO – Eu ... Ai meu Deus do céu ...

ANJO – Senta aqui, amigo.

CIDADÃO – Não!

“MASSAGEM”

(O cenário é uma casa de massagem. A cena inicia-se com um homem, apenas de cueca, deitado de bruço na mesa; e uma mulher, a massagista, em pé, passando óleo nas mãos)

MASSAGISTA – Vamos lá?! O senhor está relaxado?

HOMEM – Tô, tô! Vamos lá!

MASSAGISTA – Pode ficar à vontade! Apoia a cabeça aqui nesse buraquinho.

HOMEM – Tá.

MASSAGISTA – O senhor gosta de que tipo de pressão na massagem?

HOMEM – Ah, eu gosto de forte.

MASSAGISTA – Maravilha! O senhor comprou a I U V da massagem relaxante. Certo?

HOMEM – É isso mesmo ... exatamente essa.

MASSAGISTA – Opção completa com dedinho no cu no final?

HOMEM – É com dedinho no *(arregala os olhos)* Como assim, minha senhora?

MASSAGISTA – É ... a massagem I U V da relaxante completa tem uma opção de dedinho no cu no final.

HOMEM – Não entendi.

MASSAGISTA – É ... no final tem um dedinho no cu. É um bônus.

HOMEM – Tá, mas ... Eu ... É ... só pra eu entender assim ... como é que funciona isso exatamente, hein?!

MASSAGISTA – No final da massagem eu enfio um dedinho no seu cu, senhor.

HOMEM – Por quê?

MASSAGISTA – Porque faz parte da massagem completa I U V relaxante com dedinho no cu no final.

HOMEM – Tá, mas eu não vou querer, não. Ta?! Brigado.

MASSAGISTA – Tem certeza?

HOMEM – Não! Tenho certeza! Eu não quero essa parada do dedinho, não. Brigado, tá?!

MASSAGISTA – Pode ser outro dedo também, se o senhor preferir.

HOMEM – Não! A questão é menos o dedo e mais o cu.

MASSAGISTA – Tá! Entendi.

HOMEM – Tá bom?! Não vai esquecer, não, hein?!

MASSAGISTA – Não.

HOMEM – Tá?! Não é a completa.

MASSAGISTA – Pode deixar, senhor!

HOMEM – É a básica mesmo. Sem a parte do dedo

MASSAGISTA – é a básica sem o dedo no cu. *(passa algo nas mãos. Em seguida começa a massagear as costas do cliente)* Vamos lá ...

HOMEM – Tá ... que óleo é esse que a senhora tá passando?

MASSAGISTA – É babosa com eucalipto. Tem alergia?

HOMEM – Não! Mas por que que a senhora está passando esse óleo em mim?

MASSAGISTA – É porque faz parte da massagem.

HOMEM – A senhora usa esse óleo pro dedo no cu?

MASSAGISTA – Posso usar se o senhor preferir.

HOMEM – Não, eu não quero! Não quero óleo nem dedo no cu. Eu não quero esse bônus.

MASSAGISTA – Não vai ter o dedo no cu, senhor. A gente já falou disso.

HOMEM – Tá eu não quero esse bônus.

MASSAGISTA – Tá certo. Tá certo.

HOMEM – Tá?! Por favor!

MASSAGISTA – Tá.

HOMEM – Não esquece. Não é a completa.

MASSAGISTA – E o óleo, não? O senhor prefere sem o óleo?

HOMEM – Sem nada. Sem dedinho no cu. Sem nada. Vamos fazer o seguinte?! Eu vou virar de frente, tá?!

MASSAGISTA – Tá.

HOMEM – Eu prefiro ficar de frente que aí de frente eu relaxo também ... eu fico menos tenso ...

MASSAGISTA – Fica mais à vontade ...

HOMEM – É ... fica menos tenso.

MASSAGISTA – Tá certo ... *(abaixa-se e pega um pedaço de pau)*.

HOMEM – Ficar mais relaxado ...

MASSAGISTA – Perfeito, vamos continuar aqui ...

HOMEM: *(assusta-se ao ver o pau)* que que é isso aí ... vai botar isso aí aonde?

MASSAGISTA: não, isso aqui faz parte da massagem.

HOMEM: vamos fazer o seguinte? Vamos conversar ... é porque conversar relaxa também. Que que é mais relaxante que conversar?

MASSAGISTA: *(sem hesitar)* dedinho no cu.

HOMEM: enfia logo essa porra desse dedo no meu cu. *(vira de costas na mesa)*

MASSAGISTA: ta certo! *(chamando)* Gonzaga!

(A massagem parece ter acabado. O homem aparece sentado, colocando o roupão, enquanto a mulher é vista mais ao fundo limpando o pau.)

HOMEM – Ah ... eu adorei, hein! Realmente relaxa bastante. Eu queria até marcar com você semana que vem ... se a gente pudesse fazer ... queria marcar tipo os seis dias assim ... por

semana ... Na verdade eu queria ver se você tem aquele pacote que é só a segunda parte ... que eu preferi a parte do Gonzaga ... vou até indicar pruns amigos meus da comédia ...

“A TRÊS”

(Dois homens estão trabalhando até que um deles começa a conversar)

HOMEM – Jonas?

JONAS – Quê?

HOMEM – Te falar ... fiz uma sacanagem fudida ontem

JONAS – Mentira ...

HOMEM – Juro pra você

JONAS – Conta ae ...

HOMEM – Fiz um ménage, parceiro.

JONAS – Caralho ...

HOMEM – Sabia que tu ia fazer essa cara, meu irmão.

JONAS – Com quem?

HOMEM – Eu e Cléber do RH.

JONAS – Po, pra essas paradas tu não me chama ...

HOMEM – Po, vou de última hora ... dentro do almoxarifado ... quando eu vi a piroca já tava cantando já, irmão (*gesticula movimentos sexuais*).

JONAS – Caralho ... Piroca cantando em quem? Cantando em quem?

HOMEM – Sandro, porra.

JONAS – (*Sem acreditar, muda o semblante na hora*) Quem?

HOMEM – Sandro, do financeiro, po ... Sandro ...

JONAS – O Sandro aqui?

HOMEM – Sério, porra. (rindo) Rolou cu e os caralho

JONAS – Deixa eu ver se eu entendi: é ... você fez um ménage com você e mais dois caras? É isso?

HOMEM – Exatamente. Vou te mandar a foto aí no grupo agora pra tu vê essa porra.

JONAS – Não, não. Acho que não precisa mandar, não ... Não manda, não!

HOMEM – porra, vou mandar o videozinho chupando a piroca dele ...

JONAS: não ...

HOMEM – juro pra tu. Aí ficou todo ... “ai, ai, ai, para” para o caralho.

JONAS: não, não manda não. Me responde uma parada: tu é gay, cara?

HOMEM – É o que Jonas? Que gay, porra! É ménage! Caralho, tu nunca fez ménage não, Jonas?

JONAS: não, nunca fiz não e acho que vou continuar assim. Sabia?!

HOMEM – Que continuar assim ... tem que fazer essa porra pelo menos uma vez na vida. É bom pra caralho, irmão. Várias lambidas ... mão ... pica (*gesticula colocando o dedo na boca*) esgarçando a bochecha ... gostoso pra caralho ...

JONAS – É ... não sei, não. Sabia?!

HOMEM – Caralho! É bom demais, irmão. Vou te chamar na próxima, po. Tu vai pirar.

JONAS – Po, acho que não vai dar, sabia?! Eu vou ficar meio pegado no trabalho ...

HOMEM – Que pegado ... todo mundo tem que experimentar pelo menos uma vez na vida isso, Jonas.

JONAS – Vem cá. Por que que você nunca chamou mulher, hein?!

HOMEM – Tu acha que eu não já chamei, porra?! As mulher não topa essa porra não! Cansei de ficar sem graça de chamar “Vem cá, Solange, vamo fazer a por” e não rolar nada ... Mas

com homem? Bom pra caralho

JONAS – É, neh?!

(Sandro aparece na sala)

HOMEM – E o Sandro aí ... e o Sandro aí ... e o Sandro aí

JONAS – Não, não, não, não ... deixa quieto ...

HOMEM – Deixa quieto é o caralho ... (dirige-se para Sandro) Fala, Sandro, guloso. Hein, Sandrim, aí, óh ... tá traumatizado ... (fala sério) Oh, futebol amanhã às 16h30, hein?! Tá?!

(Jonas parece abrindo a porta de uma sala e ouve-se, ao fundo, um barulho repetitivo)

HOMEM – Oh o Jonas aí, oh! Entra aí, Jonas! Começou agora, cara. Tá no primeiro tempo ... vai aproveitar ... *(parece falar pra outra pessoa)* cara dele ... tá chocado, Jonas. *(Volta a falar com Jonas)* Falei pra tu que tu ia curtir?! Falei que ele ia vir. Vão bora, Jonas. Entra rapidinho ... *(Jonas olha pra trás e entra)* não perde muito tempo aí na porta, não, Jonas. Vão bora! Não tem ninguém, não. Vem logo, vem logo! Vamos, isso!

“REIS MAGIA”

(Três reis magos conversam sobre os presentes que irão levar para o menino Jesus que acabara de nascer em Belém. Gaspar entra em cena correndo, enquanto Melquior está arrumando uma pequena caixa que está em sua mão)

GASPAR – *(entra saltitante)* Gente ... banho quente ...

MELCHIOR – Vamos lá ... Oh, tamo atrasado ...

GASPAR – Claro que tamo atrasado ... botei a primeira roupa que vi, não deu tempo nem de maquiar *(cheio de trejeitos, faz um movimento de pincel no rosto)*.

MELCHIOR – Tá, comprou os presentes?

GASPAR – *(coloca as duas mãos na cintura como se estivesse debochando)* Não?! Não, Melchior! Não comprei. *(grita)* Ah! Os pre ... claro que eu comprei ... não comprei em agosto?! Fui o primeiro ... comprei. Vai dar o quê?

MELCHIOR – *(abre a caixa que está em sua mão)* Ouro.

GASPAR – *(faz cara de surpresa)* Ah ... mentira, arrazô! Ouro voltou com tudo, neh?!

MELCHIOR – É ...

GASPAR – O dourado é a nova safira ... nova esmeralda. Ah, vou até levar um pra mim.

BALTASAR – *(chega em cena)* É ... muito bonito. *(enquanto fala, levanta o que tem em mãos)* Eu vou dar incenso ...

GASPAR – *(bate a palma das mãos)* Ah, eu amo ... cheirinho gostoso, deixa eu sentir, deixa eu sentir *(se aproxima do presente para sentir o cheiro)*.

BALTASAR – Aqui *(chega com o presente perto de Gaspar)*.

GASPAR – Isso é o que? Alfazema? É lavanda! ...

BALTASAR – Lavanda

GASPAR – É lavanda ... eu adoro!

BALTASAR – *(pergunta para Gaspar)* Você vai dar o que?

GASPAR – *(vira para o lado e pega seu presente)* Eu vou dar simplesmente esse shortinho jeans *(gesticula para mostrar as qualidades do presente)* stretch ... double face.

MELQUIOR – Gaspar ...

GASPAR – Calma, não é só isso. Ih, ta achando que eu vou aparecer com o filho de Deus

com shortinho?! E trouxe essa batinha branca (mostra para eles) toda grapeadinha que eu mesmo cozi. Hein, agora ... me conta se não vira uma coisa maravilhosa ele andandinho assim?! Ele correndinho?!

MELCHIOR – (*tenta pegar as roupas da mão de Gaspar*) Eu acho que não convém dar isso não ...

GASPAR – (*segura firme seus presentes*) porque ele já tem? Já deram?

BALTASAR – nada a ver ... porque é esquisito ...

GASPAR – tá nada esquisito. É que vocês não tem noção de moda. Só se usa isso em Nova Galileia. É que vocês vão dormir cedo. Quando dá 4 da manhã, o que aparece de homem usando essas batinha, tudo suado dançando ... Pelo amor de Deus! Jesus vai arrazar. Eu quero um Jesus boy magia ... um Jesus boy xxxxx, imagina ele na crechezinha dele (*fala olhando para as roupinhas*), andandinho assim sob as águas (*mostra as roupas, simula andar*)

BALTASAR – Gaspar, olha só, o que a gente tá pedindo pra você é o seguinte: levar uma coisinha um pouco menos cheguei ...

GASPAR – Tipo uma echarpe?

BALTASAR – Não ...

MELQUIOR – não ... esquece vestimenta ...

GASPAR – Porque eu sei que conselho ele vai ganhar uns dez ... isso aí já é bobagem dar. Sandalinha de salto ainda não é a idade ... se de repente, só se eu der uma cinta ...

MELCHIOR – vamos pensar assim ... utensílios domésticos

BALTASAR – isso ... é bom ... um berço, neh?!

GASPAR – berço?!

BALTASAR – Um berço é bom ...

MELCHIOR – berço ...

GASPAR – (*não demonstra estar satisfeito*) Ai, trambolhão ... hein, não sei ... não combina com aquela manjedoura ... eu já falei pra José e Maria sair daquele estilo fazenda deles. Ahh, não sei. Eu pensei posso dar uma obra de arte ...

BALTASAR – (*se vira e fala olhando pra Melchior*) obra de arte é bom ...

MELCHIOR – obra de arte ...

GASPAR – obra de arte dá uma levantada naquela manjedoura ...

BALTASAR – isso aí ...

GASPAR – (*abaixa e pega um objeto*) eu mesmo pintei aqui um quadro que eu acho que vale a pena ... (*descobre a pintura*) ... acho que eles vão amar.

BALTASAR – oh, oh, Meu Deus! (*Melchior vira o rosto*)

GASPAR – eu achei que pode tá um pouco exagerado no azul, mas eu achei lindo ... uma coisa impressionista ... esse aqui é “NUNO” (*fala apontando pra pintura*)

BALTASAR – é quem, Gaspar?

GASPAR – Nuno é um rapaz que vem aqui quarta-feira. Ele que dá a geral aqui na casa ... vocês não estão aqui geralmente. To até pedindo pra ele vir di sábado agora também ... ele é excelente. (*aponta para o quadro*) Eu pensei que de repente aqui podia dar uma coisinha no vermelho.

MELCHIOR – Gaspar, eu ... eu acho que você tá perdendo um pouco o foco da questão (*toma o quadro da mão de Gaspar*) ... não vai dar isso não ...

GASPAR – (*indignado*) que que é isso ... que pra você, éh?! Seu louco ...

MELCHIOR – (*irritado*) to me chateando nessa merda ...

BALTASAR – Melchior ...

MELCHIOR – to me chateando ...

BALTASAR – eu sei ... calma

GASPAR – eu não sei o que vou dar ... então eu não vou ... ah, não vou, deixa! Eu não vou não ...

BALTASAR – não, não, não precisa disso

GASPAR – ah, não quero, entendeu?! Manda beijo pra Jesus (*simula dar dois beijos no rosto*)
... semana que vem eu vou ...

BALTASAR – Gaspar ...

GASPAR – não tenho o que dar ... eu não sei ... eu não tenho nada ...

BALTASAR – Não é possível que não tenha nada aí, Gaspar.

GASPAR – bom, o que eu posso fazer (*vira para trás e pega um objeto*) é dar mirra ...

MELCHIOR e BALTASAR – mirra!

BALTASAR – mirra é ótimo!

GASPAR – mirra é bom, não é?!

BALTASAR – por que não falou? É mirra! É mirra!

GASPAR – ah, então eu vou dar mirra.

BALTASAR – então vamos que a gente está atrasado ...

GASPAR – (*fala olhando para o objeto*) mirra ...

BALTASAR – vamos ...

MELCHIOR – (*interrompe Baltasar*) então, só pra saber, por que você tem mirra?

GASPAR – é bom pra fazer a chucha. Mas esse aqui já ta lavado. Vamos que a estrela vai passar a qualquer momento (*olha pro lado e diz sorrindo*) olha ela lá .. loca ... (*sai de cena gritando*) vem aqui ... (*ouve-se risos. Belchior e Baltasar demonstram não estar satisfeitos*).

(*cenário muda. Vê-se algo que se parece a um casebre. Um mulher de véu azul, sentada, colhendo milho. Um homem, de short e bata branca, entra em cena*)

JESUS – mãe, você viu minha bike de bambu?

MARIA – (*acena com o rosto negativamente*)

JESUS – os amigos estão fazendo uma cerveja artesanal, a gente vai tomar ali uma êpa ... aí queria encontrar com eles.

MARIA – usa o jegue que apareceu ali atrás hoje.

JESUS – sou contra a exploração do trabalho animal, tá ... (*fala saindo*) vou à pé mesmo.

“TRAVESTI”

(*Um casal entra se beijando e para quando o homem jogar a mulher na cama*)

MULHER – Abre aqui.

MIGUEL – (*levanta-se irritado*) Pera aí, pera aí. Que porra é essa aqui?

MULHER – (*olha pra baixo*) Do que que você está falando? ...

MIGUEL – Disso aqui embaixo. Que isso aqui?

MULHER – minha buceta?!

MIGUEL – (*gritando*) Caralho! ... (cospe no chão) Tem coisa que tem que avisar. Porra!

MULHER – avisar que eu tenho buceta?

MIGUEL – Cê passou a noite inteira se passando de travesti pra me comer ... chega aqui me apresenta essa miséria de buceta ... como é que você não tem que avisar?

MULHER – Cê tá louco? Eu não passei à noite toda fazendo isso não.

MIGUEL – Como, não?! Com essa maquiagem de travesti num lugar onde só tem travesti. Sua testa está escrito “sou um traveco”.

MULHER – Como assim?

MIGUEL – Como assim?! Como assim ... cê me passou o tempo todo como se fosse um travesti. Esse buço gostoso grosso que ficou roçando em mim à noite inteira. Que que é isso?

... esse teu CC não é masculino? Bom pra caralho, inclusive. E o seu pé é uma gárboa de futebol. Como é que tu não é um traveco?!

MULHER – Você tá me ofendendo.

MIGUEL – Tá, desculpa. Você é transexual. Pensei que você era transexual.

MULHER – A minha intenção não era te enganar ... mas eu também não vou imaginar

MIGUEL – Você me enganou o tempo inteiro. Era só você falar “eu não tenho rola. Vamos daqui pra adiante só que eu tenho xoxota”. A pessoa escolhe!

MULHER – Agora eu sou obrigada a descrever o meu órgão sexual feminino. Chegar e avisar: “olha só, eu tenho bucetinha” ... Era só o que me faltava.

MIGUEL – Eu sou obrigado então a sair da Barra da Tijuca e chegar na Lapa e encontrar a miséria de buceta que não faz porra nenhuma? *(dá as costas como se fosse ir embora)*

MULHER – Miguel, eu tenho uma coisa aqui que pode ajudar. *(mostra um pênis de borracha)*. Eu só não quero que fique esse clima.

MIGUEL – *(olha, alguns instantes, firme para o pênis de borracha)* Aí a gente começa a poder conversar de novo *(abaixa as calças e beija a mulher)*.

(Os personagens aparecem sentados um ao lado do outro. O homem aparece cabisbaixo e sem camisa. A mulher aparece descabelada e com a camisa de Miguel)

MIGUEL – Desculpa. Eu só consegui falar desculpa mesmo eu não ... não é dá minha natureza ... cê é a terceira mulher que eu como ... te deu três vezes foi ... é ... eu vou lidando com isso, etendeu?! Mas eu queria te pedir desculpas e dizer pra você que eu não sou esse ... mas agradecer também de cê tá aqui ... de uma certa forma ter sido até respeitosa e carinhosa ... Aquela chupada que eu te dei não necessariamente é uma coisa de instinto meu ... brigado. Cê pode até se retirar aos pouquinhos.

MULHER – *(levanta-se para sair)* Sua blusa.

MIGUEL – Não, pode ficar com a blusa eu prefiro não ter muita lembrança ... Cuidado o porteiro não te ver ... Brigado.